George SadouL

世界电影史

HISTOIRE DU CINÉMA MONDIAL

[上]

[法] 乔治·萨杜尔 著

〔法〕乔治·萨杜尔　著

世界电影史（上）

徐　昭　胡承伟　译

目　录

序言 …… 亨利·朗格卢瓦 1
绪论：电影史的资料、方法与问题…… 7
前言 …… 38
第 一 章　电影的发明…… 1
第 二 章　卢米埃尔和梅里爱的影片 …… 17
第 三 章　布赖顿学派和百代的创业 …… 47
第 四 章　美国电影的初兴 …… 78
第 五 章　法国与艺术影片 (1908—1914) …… 89
第 六 章　北欧电影和意大利电影 (1906—1924) …… 114
第 七 章　美国电影的兴盛 (1908—1918) …… 140
第 八 章　德国电影的新发现…… 190
第 九 章　法国的印象派…… 248
第 十 章　苏联电影的勃兴…… 275
第十一章　法国和世界的先锋派电影…… 296
第十二章　好莱坞的建立…… 318

第十三章 有声电影的兴起…… 347
第十四章 美国电影十五年 (1930—1945) …… 363
第十五章 法国的诗意现实主义 (1930—1945) …… 407
第十六章 苏联电影的新高涨 (1930—1945) …… 449
第十七章 英国和欧洲的电影新发展
(1920—1945) …… 476
第十八章 意大利新现实主义和法国电影
(1945—1960) …… 513

序　言

那是1937年，在当时还附设在人类博物馆里的电影资料馆举行的一次电影放映会散场时，乔治·萨杜尔向我吐露了他打算写一本电影史的想法。老实说，我当时对此事并未予以重视，根本不曾预料到他这一决定将在我们对电影的了解上产生重要的作用。

乔治·萨杜尔当时在影评界还是个新来的人。同他此时对超现实主义和共产主义这两大抉择相比，上一行将成为他终身事业的决定，在当时看来，似乎出于偶然，无关重要。

人们当时甚至没有把他列入那些对《电影评论》有贡献的超现实主义者中间。

因此我当时怎能企待他来实现我在奥里奥尔与布鲁纽斯身上，或在皮埃尔·亨利与让·米特里身上[①]未能实现的希望呢？后二人可说是活的百科全书，他们看过许多库存的影

① 以上四人都是法国著名的影评家，奥里奥尔曾于1928年创办《电影评论》，让·米特里曾于1936年同本序作者朗格卢瓦创立法国电影资料馆。—— 译者

片，阅读过许多宝贵的资料，并曾慷慨地将这些资料供我使用过。

再从另一方面来说，人们当时也会这样想：乔治·萨杜尔怎能比从 1915 年起就参与电影工作的路易·德吕克或是莱昂·穆西纳克的著作带来更多的东西呢？除了那些醉心于《芳托马斯》[①]的年轻一代人所固有的不同意见和不同偏好之外，还能有什么呢？

当时，假如有人告诉我即将出版一部由皮埃尔·亨利写作的电影史的话，那我将怎样兴高采烈、热情满怀地来欢迎它，因为我相信，这位作者在这样的书里，为了我们大家的利益，一定会向读者提供他从年轻时起作为最早有见识的电影爱好者之一累积下来的知识。他是路易·德吕克的好友，是《大众电影》的主编、《电影》杂志的撰稿人、《我的电影》的负责人、《电影杂志》的评论家，同时也是“法国电影俱乐部”的创办人之一。就是到今天，这位通晓电影的人写的见证性的文章仍然非常重要，因为他对影片的论述可以弥补我们今天对那些再也无法看到的优秀影片的了解不足。

因为在 1937 年，电影史基本上是一种从作者直接经验和亲身经历的知识产生出来的见解与判断。

电影初期的情况也是如此，1909—1912 年间出版了一些最早论述电影起源的小册子，然后是在这些小册子启发下写出来的一些著作，这些著作既真实而又有片面性，旁征博引

① 《芳托马斯》（Fantômas）法国早年的惊险片（详见本书正文）影响一直至今，60 年代仍有以此为内容的彩色宽银幕影片出现。—— 译者

而又零星不成系统，其中最后一本著作曾在 1926—1931 年间引起一场关于电影发明的争论，因此出版了许多重要的原始资料。如果没有这场争论，这类资料可能早已散失；这件事一方面说明，“差不多”思想的危险，同时也显示出版一部著作的好处，即便出版一部错误的著作，也会因此引起批评，从而可以发现一些新的情况，而这也正是萨杜尔从中获得的教益。

因此，所有当时已经出版的或者正在编纂的电影史，都是对多年来观摩的影片和经历过的争论与看法的一个鸟瞰，或者更明确点说，是一个批判性的概述，旨在使人对电影艺术及其进步有所认识。一句话，电影史在 1937 年只不过是电影评论的一个派生物而已。

只要浏览一下 1935 年出版的巴尔台希和布拉西拉什合著的《电影史》的最早版本（这是 1937 年前最后出版的一部电影史），就可以发现，它的价值不在于显示过去，而在于布拉西拉什对他看过的影片及其制作者加以描述、说明、确定其地位高低，由此表示其判断的可靠性。但是，这种写法只适用于他个人了解的、亲眼看到的影片，也就是说，只限于他所知道的，并当时在大家心目中认为是唯一重要的无声电影和有声电影的一个很短的时期。

正是由于这种判断的可靠性，才使该书引人注意，并具有历史的价值。只要把此书 1935 年的版本与其他版本相比，就可明了以后他们作为历史增添的一切，只是歪曲了它的原来面貌，并且由于淹没了只在原先简明叙述中存在的基本特点，从而损害了它的原有价值。

影评家只有在他的判断预言到未来时才涉及历史。正是由于这点，所以路易·德吕克的著作属于历史的范畴；也正是由于这点，他的著作多年以来成为许多电影史的唯一参考资料。

反之，电影史家的优越性在于回顾过去，他的判断的可靠性不是超过现在去预言未来，而是相反地，穿过那些使他看不清的阴影和虚假的前景去追踪过去，以便显示过去的面貌；而要做到这点，不深入过去，不了解过去的复杂现象和它的全面情况，那是根本不可能的。而要深入了解过去，只有大量搜集资料，使用一些必不可少的鉴别、判断与考证的原则，才能办到。

因此，象摩西纳克、夏伦索尔、德吕克这样只能朝着与过去相反的方向、从论述现状来影响未来的人，是电影的见证人，而不是电影史家，尽管他们的著作在历史上很重要——到今天也极重要，尽管他们在观察现状时，也试图与他们的时代保持若干距离。

乔治·萨杜尔和他们正相反。他的力量和他作为史家的特点恰恰来自他对电影的一无所知：他已经出版的主要著作，不是论述电影的起源到 1917 年这个对他来说完全是陌生的时期吗？

正是这种萨杜尔自己也完全意识到的无知，迫使他把电影史当作中古史那样来写作，迫使他多年来孜孜不倦地从事研究，追本溯源，广泛搜集原始资料，使用一种卓有成效的资料考证方法。

而且也正是由于这种无知，使我们今天可以这样说：正

如电影有戈达尔[①]之前的电影与戈达尔之后的电影一样，电影史也有萨杜尔之前的电影史与萨杜尔之后的电影史。

读者倘若不信我这番话，不妨去翻阅一下巴尔台希与布拉西拉什新近出版的两卷电影史，同他们在1935年写的电影史作一比较。

而萨杜尔令人钦佩之处正在于他的自觉意识；他在将电影史那段不为人所知的部分（从卢米埃尔到格里菲斯这个范围广阔的时期）理出头绪，恢复其历史原貌之后，再写20年代这段当时似为人所熟知的历史，对他来说，就容易得多了。

萨杜尔每当感到史实不足，无法判断之时，宁可中途搁笔。对他来说，他也需要以历史家的眼光，而不是以日常影评家的眼光来重新观看影片，重新思考他对作品的看法。这种一丝不苟的作法他一直信守不渝，直到他生命的最后一天，他还不断要求我给他放映影片。

一个艺术史家既然有实在的作品可资研究，当然不会满足于史料的叙述。显而易见，电影史家也不会满足于一些年表、传记性的、经济的与技术性的文献资料，如果有影片可供他观摩，从而可以用今天的眼光来观察这些影片的话。

乔治·萨杜尔的这部《世界电影史》是从他必须重新考察现存的作品中、从不丢失他所熟悉的大量文献资料的价值这一需要中产生出来的。

---

① 戈达尔（Jean-Luc Godard）：1930年生，法国当代导演，新浪潮的代表人物之一，在电影表现方法上打破过去电影的常规，有不少创新。——译者

这部电影史并非萨杜尔积累与掌握的资料的全面总结，而是他对这些资料的初步叙述与阐明，在他的巨著《电影通史》尚未完成之前，他想通过此书，把这些资料提供给我们了解。

亨利·朗格卢瓦

绪论：电影史的资料、方法与问题*

我们可以将电影史家据有的资料归为三大类：

一、书面的原始资料和参考材料，包括手抄稿或印件；

二、口述的原始资料；

三、胶片上的原始资料，亦即影片本身。

一、书面的原始资料

电影史家视为最珍贵的原始资料乃是同影片的摄制或某项发明同时代的资料，这样的资料有助于断定日期，编出有关的年表，确定艺术的或技术的发明时序。

因此，各种期刊——日报、周刊、月报、年鉴——对于研究者来说，都有特殊的重要性，虽然查阅这些期刊很费时间，而且颇为困难，但收获往往很大。

⑴ 电影的发明时期（1896年之前）：此时期最丰富的期刊资料是科学杂志与摄影公报，在这些杂志、公报中，除了摄影机的说明和发明家取得的专利权之外，还可以找到有关活动形象的节目的报道，这些报道可以称之为电影评论的最

* 本文是乔治·萨杜尔于1964年在威尼斯举行的电影史学圆桌会议上的报告，曾发表在《新评论》杂志第47期上。

初雏形。

⑵ 先驱者的时期（1896—1908年）：这时还没有专门的电影杂志，但记述影片或电影放映的专栏和电影广告却可在专门报道演出的期刊上，特别是在报道杂耍场、音乐咖啡馆和游艺戏院演出的期刊上找到。另外，在巡回演出商主办的同业刊物上也有关于电影的专栏，这些巡回商人当时是影片的主要买主。

在影片出售成为通例的时期，从为影片所作的广告中可以相当准确地断定影片的发行日期。在影片的生产国，发行的日期一般同拍成的日期相近；而在国外，则可能相距颇远，因为影片的出售可以因种种原因推迟到数月或数年之后。

影片发行商出版的目录也是这个时期的另一主要原始资料。这些目录总的说来大多标有日期，或者很容易根据各种材料的综合来判定其具体的日期。有些发行商兼制片商，例如百代公司，还出版一些增刊，后来又变为月刊，这些刊物可作为编制影片年表的基础。

这些目录所列的影片普遍都有顺序号，可以依此来编制影片年表，但要对编号采用的方法加以认真的研究。

以人们所熟知的最早的影片目录，即卢米埃尔公司在1897—1905年间出版的目录为例来说，它在1897年出版的头五本目录就列有标号的785部影片。这些影片起初是按类别排列，而不是依时间先后次序排列。人们可能认为，开头的两本目录（共列有487部影片）是一个整体，而从第三本目录起标号是以时间先后为序的，因为这本目录一开头便是《英国女王维多利亚即位五十周年纪念》的一些图片，而这部

影片是在 1897 年拍摄的。然而，1897 年出版的第四本目录却在第 653 号上列出了那部著名的《火车到站》，该片却是路易·卢米埃尔于 1895 年夏摄成的，与《出港的船》是同时期的影片，而后一影片却列在第一本目录上，标号为第 6 号。因此我们认为，在 1897 年的第四本目录中列有几部摄于 1895 年或 1896 年而在前三本目录中被遗漏掉的影片。反之，第六本目录倒可当作概略的年表，同 1900 年的目录及作为其附录的 1901 年补遗的四页名单一样。如果要确定发行的月份，那还须从时事杂志、官方的旅行日期以及国家葬礼、各种揭幕典礼、展览会等方面的记录上寻找精确的依据，当然也容易从新闻报纸和历史著作中发现这些材料。

⑶ 1908—1920 年之间：1908 年之后，电影企业的发展引起同业刊物（周刊或月报）的出版。在法、英、德、美等国，许多同业刊物每期都按周刊登发行的影片，这样，人们就可以依照这些影片在生产国最初发行的周次，为主要国家编制影片年表。在这些刊物上，人们也可以找到影片的故事梗概，有时还有主要演员的姓名，制片商或发行商的大名总是会有的，然而直到 1915—1916 年间，还几乎从未看到导演的姓名，因此很难为无声艺术时代的许多先驱者编出他们的影片目录。

1908 年之后，日报上广告越登越多，有些日报还介绍一些主要电影院的上映节目，这就能使人们得以确定各国首都或大城市上映首批影片的日期。

⑷ 1920—1930 年间：这个时期在各主要国家相继产生了独立的电影评论，同时，那些同业周刊也继续发展，其读

者主要是“影迷”或电影创作者们。自此，导演的名字方被列出，他们的名字成了编制影片年表的主要关键，并且由此能够轻而易举地列出他们导演的影片目录。

尽管这些同业刊物旨在大做广告，招揽生意，可是它们提供的情况却比早期专供电影爱好者们阅读的杂志更为准确、更为详细，后者除了对几个大导演之外，对当时错误地被认为是不重要的影片漫不注意，时常不提这些影片的导演姓名，也不提共同制作者的姓名。

关于“无声艺术”时期的情况，电影史家更应认真地查考同业的报刊及其年鉴。在这方面，特别要重视 1920 年以来纽约出版的《影片年鉴》，这是由《电影日报》社出版的，从中人们可以找到 1918 年至今美国发行的全部影片的细目和每三年编出的索引，列出这些影片的导演、摄影指导、编剧、主要演员等等的名字……

⑸ 1930—1945 年间：这一时期出现了最早的电影史，在法国，莱昂·穆西纳克和路易·德吕克是这方面的先驱者，在供专业人员、电影爱好者及“影迷”阅读的出版物上，提供的情况也比以前更为准确。

关于有声影片开始后的时期，可以根据当时的出版物，很容易地列出各国摄制的全部影片目录，包括长片摄制的准确日期及其摄制合作者的全部名单。

丹麦的奥佛·勃鲁森道夫在 1940 年后出版了一部电影创作者人名词典和一部影片片名词典。同样，在大战期间，英国电影学会的刊物《画面与音响》也开始出版《影片索引》。虽说关于一个导演的作品专述早在 1920 年就有一些先驱者

从事此项工作——在法国最突出的是路易·德吕克——可是这些出版物却给电影创作者的影片目录规定了形式。以前，一个影迷，甚至一个电影史家要知道那些重要的日期真是困难重重。《画面与音响》出版的第一期影片目录是专记述查尔斯·卓别林的作品，标明他第一部影片的制作日期为1914年1月。而外国研究“夏尔洛”的专家，如法国的皮埃尔·勒普洛翁等人前此曾把卓别林开始拍片的日期定为1912年，这是因为他们未能研究美国的同业杂志所致。

⑹ 1945年以来：这时关于电影创作者的影片目录大大增加，它们是由各种杂志或出版商刊印的。

五花八门的影片说明书（它们的不同样式直到战后才统一起来）也大大增多，尤其在近十年更是如此，电影学会、电影俱乐部以至各种文化组织都发行这种说明书。它们不是用来记述影片创作者，而是记述影片而印行的。仅以用法语印行的来说，这类说明书在1946年至1962年间就出了1500种（根据让·朗博特收集的资料），有的说明书只是打印的一页纸，但很多说明书却是铅印的，长达十页或更多。

我们可以把意大利人首先印行的出版物（《多角丛书》）称之为“影片分析”，这些小册子按镜头号码次序分析影片的蒙太奇，它们刊登一些从影片的拷贝翻印出来的照片，描述每一个镜头长多少米，合多少秒，等等……

这类出版物由于公众的冷淡不能继续出版。然而，自1955年以来，电影爱好者的增多又促进了影片分析的出版（法国在这方面尤为人注目的是《前台》杂志社发行的这类出版物），它依据正片拷贝在放大机下进行分镜头的研究。这类

出版物的科学价值也许不如 1946—1947 年间意大利的出版物，但仍不失为一种参考材料，而且比起 1920 年以来专为“影迷”刊行的《影片故事》那种编辑极其草率的商业性出版物来，要严肃得多。

在许多国家，电影研究者、史学家、影评家、电影爱好者以及电影俱乐部的领导人等都出版了影片目录、影片说明以及影片分析，相形之下本国影片的目录却为数不多，这类目录主要是靠电影公司来出版的。

手 稿 资 料

要深入研究一部影片，一个重要资料是它的原始电影剧本。一部长片的电影剧本可以采取“技术性分镜头剧本”的形式，付印几十份，分发给技术人员和演员，1920 年以来——那时这种剧本显然还未十分流行——有些电影剧本以原稿或文学剧本的形式由作者交给书店出版。

不论手稿是打印还是付印成书，这些电影剧本都是拍摄前的工作计划，在拍摄或剪辑过程中都会作出重大的修改。举早期这类出版物中的一个例子来说，《流浪女》的剧本是路易·德吕克于 1923 年付梓的，里面就没有影片本身含有的这样一个动人的画面：一个孩子玩的气球，向着观众迎面飞来，愈来愈大，最后变成大特写。这个画面是在拍摄时临时加进去的。

因此，我们不能把一个电影剧本或一个分镜头剧本看作是“一部纸上的影片”，而只能把它看作一部影片的拍摄计划，

最初草图或草稿，影片本身才是主要的文献，它使人们能够按镜头、按场景一米一米地进行分析。不过这种分析也要格外小心，要有若干保留，其道理将在下文说明。

至于其他手稿，诸如导演、演员、制片人、技师等留下的档案材料对史学家来说，当然也是极为重要的。这类材料常常在电影创作者还活着时就遭到毁坏，更多的散失于他们死后。例如，路易·卢米埃尔的档案材料除了那份 1895—1896 年间的信件抄件之外，似乎早在他初期拍摄影片时就丢失了。百代公司有关 1910 后十年间电影生产的档案材料在这次大战结束时还存在，可是不久就散失和毁坏掉了。

最后，还要谈一下图片资料：如广告、剧照、节目单等等，这些资料即使刊行的数量很大，也仍然很快地被散失掉，而且在各国的档案里也很少将它们当作保存的对象。然而我们要特别指出：1904 年后，美国为了实行版权法，许多印在纸带上的影片一直到 1910 年还保留在华盛顿的国会图书馆里，梅里爱、鲍特等人的许多早期影片也就因此而被保存下来。

二、口述的原始资料

从某种意义上来说，新闻记者收集与刊登在报上的访问记可以看作是口述的原始资料，虽然它们多少都经过它们作者的转述。

在这类新闻资料之外，近年来还出版了许多电影创作者的访问谈话，谈论他们的作品以及他们长期中完成的工作。这

些访问谈话因此成为真正历史性的调查材料。

1950年以来，这种访问谈话在抄录成文之前常通过录音机录制下来，这大大增加了材料的可靠性。从前，史学家们和电影界人士只可通过速记或按音记录的材料来调查电影先驱者的情况，现在则最经常地采用录音机，这样，在书面资料之外又增加了磁带录音这样的声音资料，它的好处是把那些电影大师们的声音保存下来。

关于这些口述的证明，要注意到它们大多是即兴谈话，其可靠性是令人怀疑的，尤其是谈到久远以前的事情更是如此。十年、二十年、三十年以至四十年过去之后，一个电影创作者的记忆与想象会互相混同，把一些传闻或一些毫无根据的说法当作真有其事。例如，乔治·梅里爱就多次声称，甚至还这样写过，说他导演了4000部影片，这个数字比实际情况，也就是比他的目录上记录的影片数夸大了五倍到十倍。

对于任何一份口述的证明材料，不论它是调查的记录，还是速记材料或是录音带上的资料，都应把它和同时代的书写资料与印行材料相比较，仔细鉴别。

这不是说那些文字材料都应永远看作是“货真价实”，毫无差错。在雷内·克莱尔于美国拍摄的那部影片《明天发生的事情》中，主人公每天晚上都收到一份次日早上出版的报纸，他获悉自己在数小时内即将毙命，然而他却幸存下来了。事实证明这是一个伪造的消息。电影界伪造的消息为数很多，绝不比普通的新闻报道要少，所以我们要备加小心。

对书写材料、印刷品、手稿以及口述资料的评论，判断它们的作证价值，长期以来已成为史学家们研究的对象。因

此对这种评论在这里无须再作深入研究，在这方面，无论是电影史或是一般历史，都运用同样的方法。

但我们对胶片上原始资料，对影片的画面与音响，却需要作一番深入的研究分析。

三、胶片上的原始资料

对于电影史家来说，影片是一个基本的要素，其重要犹如绘画对于美术史家一样。任何一个美术专家都深知，博物馆储存的一幅作品同它刚从画家工作室送出来时是不一样的。它会老化、会退色、会破损（象伦勃朗的那幅《夜之圆舞曲》那样），也会受到修补以至复制[①]。

一个电影史家更不应该忽视这样一个事实：影片在它们上映期间会遭到删剪和改动，这种删剪与改动常常比文学作品在手稿或付印时的删改更大，有时几乎到了面目全非的地步。因此人们要问：胶片上的原始资料是否真正保存下来呢？

影片的寿命是否比纸张、羊皮纸或画布更短，尚未得到证明，但影片的保存确是更为困难。倘若条件不好（温度、湿度等方面），胶片就会产生化学变化而致完全毁坏。更多的情况是胶片毁于疏忽、事故或因贪利放映太多。

图书与期刊，至少从一百五十年以来在所有的大国由于法定存档的结果，一直被保存下来，可是直到1964年，系统地保存长片与短片的国家却非常之少。当然，制片商常将他

① 伦勃朗（1606—1669）：荷兰著名的画家和雕刻家。——译者

们的影片底片库存若干时期，但是一旦当这些影片被认为失去其商业或放映价值时，它们也会遭到销毁的下场，以便“腾出地盘”和回收生产胶片的原料（赛璐珞和银）。

企业的倒闭在这方面也起到作用。大家都知道，1920 年左右，乔治·梅里爱面临破产，只好将他全部底片论重量拍卖出去。安全法规有时也起到推波助澜的作用，例如从 1950 年起就规定，必须完全使用不燃性的胶片拍片，结果导致了大批数量可观的赛璐珞正片与底片完全被销毁。

1945 年后电视业的发展表明，一些被人们认为永远“失去放映价值”的老影片居然在荧光屏上重新得到它们在大银幕上失去的地位。这种情况促使人们对老影片更为重视。但是，在这些影片底片被卖给电视业的专门部门之后也会引起对影片的删剪。例如，为了重新剪辑，以便放映时间由 100 分钟减到 45 分钟，必然要毁损原来的影片。在上述因素之外，再加上事故和战争，影片的毁坏在有些国家在某些时期中可能达到产量的百分之九十五以至百分之九十九。

这些损失是无可弥补的。如果人们知道 1895 年至 1900 年间摄制的卢米埃尔的影片是代表一个宝藏的话，那么不妨设想一部在凯撒、孔夫子、亨利八世、梅迪西斯、德川家族、路易十四或加里波弟时代演出的影片即便是低级商业性的作品，它 100 米的价值该有多大！毫无疑问它会推翻我们对过去几个世纪的社会风俗、人的姿态、服饰、语言和表达方式的概念。

我们能否确信我们在艺术问题上对于当代的或比较久远的影片能够作出正确的判断呢？我们能否把握自己不象 17—

18 世纪的教会机构或行政机构那样行事呢？这些机构把罗马式或哥特式的壁画、建筑与雕塑视为野蛮的东西，下令加以摧毁。1921 年倘若有一批第七艺术的卫道士们受命筹办一个电影博物馆的话，他们就一定会把路易·费雅德的影片一笔勾销，因为他们把这位当时曾是电影艺术主要大师之一的人物看成是一个“杂货商”。

各种各样的电影资料馆尽管资金短缺，为了尽快装饰门面，只注意收集一些有名的杰作，但是正如亨利·朗格卢瓦经常一再说过的那样，它们在原则上应该保存所有的影片，不仅要着眼于它们的文献价值，也要考虑它们的艺术价值，因为这些影片的同时代人并不总是判断得那样公允的，这就需要未来的史学家与评论家在 21 世纪来发掘第七艺术中的格列柯、保罗·乌切洛、凡·高和杜阿尼埃·卢梭[①]。

那些幸免于当时破坏的影片也会受到重大的改变。为了说明这一点，让我们回想一下，一部电影作品要经历多少个连续的阶段。首先它是拍成片段的底片，然后集中起来进行画面与音响的剪辑，形成影片的最后底片，最后按照不同国家印出几十部或几千部的正片拷贝。如果这些拷贝大多散失的话，甚至连原始底片也丢失的话，还可以通过翻印的办法从一部正片拷贝中翻印出“复底片”，由此再洗印出别的正片

① 格列柯（1540—1614）：生于希腊，先到意大利、后定居西班牙的画家；保罗·乌切洛（1397—1475）：佛罗伦萨的雕刻家、画家；凡·高（1853—1890）：荷兰画家；杜阿尼埃·卢梭（1844—1910）：法国画家。——译者

拷贝。

关于影片的声音部分，可以分为所谓的国际声带与对话声带两部分，前者专录一般声音与音乐，后者在配音译制中代之以另一条声带，由另外的演员配上与原版片不同的语言。

现在我们来研究一下默片时代的各种不同情况，看看各影片资料馆保存这类影片的情况如何，史学家们是怎样观看这类影片的？

这可以从三方面来谈：(一) 无声片时期的拷贝；(二) 根据这些原来的拷贝翻印出来的影片；(三) 根据原来底片重印的拷贝。

(一) 无声时期的拷贝

这类拷贝常常是无价之宝，堪称为电影方面的古籍，但如果放映次数太多，就会使它们迅速毁损。所以需要翻印之后方可在电影博物馆里向观众放映。

但是，这些原来的无声片拷贝最好能供研究人员与史学家们观看和研究，当然要有极其严格的条件，就象图书馆里借阅手稿那样严加控制。依我们之见，观看这种影片应该不用放映机，而用看片机 (人工的要比电动的好)。

为研究人员准备的这种设备可使他们象读一本书那样来考察一部原来的拷贝，而不再需要在黑暗的放映厅里观看。这种看片机能够在一个画面上停下，可以倒退重看，也可以多次从头开始来看一场戏或一个镜头，而不受每秒钟 16 格那种机械节奏的限制。在这种看片机上还可以附加一个计米器，这样就能够精确地对影片的剪辑作出分析。

凡是专门研究原来拷贝的人绝不要忘记，这种拷贝由于

事故，或者出于故意，内容可能有改动。

⑴ 事故造成的改动

一部影片在放映期间会断裂或者变质，这样就要剪去一米或数米。这些删剪在原来的拷贝上可以从粘接线上看出，除非象常见的情况那样，损坏的部分是在一本影片的末尾。

这些删剪常常造成场景的前后倒置。有个巡回放映商放映百代公司的《基督受难》一片达二十多年之久，他跟我讲起这样一件事：他这部影片的拷贝损坏太多，常常断片，粘接的工作是由他的孩子们去做的。因此，有一天放映时，基督在十字架上死去的场面竟出现在他受审于罗马总督庞斯·比拉特和登上喀尔维山[①]之前。

如果影片所表现的是一个象上面那样众所周知的“剧情”的话，恢复原来蒙太奇是容易做到的，但在旧拷贝的再剪辑中，类似的错误还是会发生的。

⑵ 故意作出的改动

无声片时代，一部影片由两个因素构成：画面以及中间插入的作为对话与解释词之用的字幕。为了在国际市场上流通，影片字幕当然要译成上映国使用的语言。

但是，这些字幕往往成为真正的改编，由于多方面的原因，这种改编改动了原来影片的蒙太奇甚至剧本。姑举数例如下：

保罗·齐恩纳的《尼鸠》（1925 年摄制）有两种外文版，一种是法文版，一种是丹麦文叛，从两版本中各取相同部分

① 喀尔维山：传说为基督受难之地。—— 译者

的一本，作一对照，就会看出两种叙事方式大不相同，甚至动作中少了一个人物，两种版本都和原来的德文版很少相同之处。

D．W．格里菲斯的《两孤女》[①]在美国的原版片共有12本，到了法文版只剩下10本，而且被改编者雅克·卢莱改得面目全非，尤其那些涉及法国大革命的场景更是如此。该片上映之后，由于保皇党人的示威反对，内容又重新作了修改。

爱森斯坦在《论电影的形式》一文中谈到一个颇有意义的例子，说明改编可以改变一部影片的原意。在那部德国影片《丹东》（1921年摄制，布科维茨基导演）中，当卡米尔·德穆兰被宣判死刑时，丹敦向罗伯斯庇尔脸上吐唾沫，罗伯斯庇尔用手帕擦脸。在鲍埃特勒为苏联改编的版本中，这两个革命首领的冲突被略去了，但是罗伯斯庇尔擦脸的镜头却保存下来，为使观众感到他在哭泣，影片中加上这样“解释性”的字幕：“为了争取自由，我只好牺牲我友卡米尔·德穆兰。”

爱森斯坦本人想必也从这种“蒙太奇的创造性作用”中得到启示，在他早期从事电影工作时，他把《马布斯博士》（弗里茨·朗格导演，1922年摄制）这部影片搞成苏联版，他和他的合作者爱斯特尔·舒勃商定，使片中某些场景带有与德语原版片不同的含义。这部由富有才华的人改编的《马布斯博士》如果还存在的话，把它同弗里茨·朗格的原版片相比较一定是饶有趣味而且富有启发的。

① 原名《暴风雨中的孤儿们》。—— 译者

爱森斯坦的那些杰作在国外也同样遭到很大的改动。我曾多次看过他的影片《十月》的英、美版（被改名为《震撼世界的十天》），1948年我在我的《一种艺术——电影的历史》一书的第一版中写道："即使对那些熟悉事件本身并自称可以重予描写的人来说，影片故事也是难以看懂的。"我的这番责难绝非针对爱森斯坦，而是针对他的改编者，因为到1959年，当我看到《十月》的原版片时，发现它的叙事非常清晰、连贯，同这部影片的其他语版截然不同。

对于《战舰波将金号》（1925年摄制）中最有名的那个段落，即台阶上战斗的场景，德国检查机关于1926年3月该片公映时，强令剪去近15个镜头共20余米，因为这些镜头被认为过于残忍、过于暴烈。这些删剪不仅是对影片拷贝，而且也行之于翻印的底片。1941年夏，《战舰波将金号》的原版底片连同一列疏散苏联电影资料馆部分影片档案的火车在莫斯科郊外一起被炸毁。德国翻印的底片于1945年在柏林被缴获，就是这部底片于1951年被用来制成《战舰波将金号》的有声版，但1926年被德国检查机关强令剪去的部分却无法弥补，所以我们在影片中再也看不到爱森斯坦最有名的那些画面了。然而，这些画面在国外的一些无声片拷贝中倒还保存着。

这些由于事故造成的或故意作出的改动可以引起争议颇大的不同看法。在他那部很有声誉的著作《论电影艺术》中，欧纳斯特·林格伦曾指出，普多夫金在那部论述蒙太奇的有名专著中曾经以他的影片《母亲》（1926年摄制）中的一个场景为例，列举了许多画面，但是这位英国史学家在普多夫金

的这部影片中却没找见这些画面。事情可能是，普多夫金并不是以他的影片为依据，而是只相信自己的回忆，所以他谈到的镜头只是他构思期间的设想，根本没有拍摄，或者在剪辑时被删去了。

一个创作者的回忆很可能是不确切的，哪怕是影片摄成两三年之后也会如此。关于这一点，有段轶事颇有兴味。德国的电影剧作家与戏剧家弗雷德里希·沃尔夫 1933 年后避难到苏联，曾写了《马门教授》的剧本，这部在 1938 年摄成的反法西斯影片曾获得极大成功。1941 年，弗雷德里希·沃尔夫当了战地记者，这时战事在莫斯科周围进行。他和自己的部队失去了联系，受到苏联巡逻队的盘问，因为他这个记者显然是德国人，行迹可疑。他自称是《马门教授》的编剧，于是巡逻队要他讲述影片的内容。很有意思，他的叙述居然同盘问他的人的回忆不相符合，何况这部影片的作者又添加了一些影片中根本没有的情节，因而必须要以别的证据来证明弗雷德里希·沃尔夫不是希特勒的空降特务。

我们早先也曾经同意欧纳斯特·林格伦的说法，直到我们看到《母亲》的俄语原版片（它和英语或法语版很有差异）的那天，才相信普多夫金叙述的那些镜头确实存在，这些镜头可能是在后来的一些外语版中才不见的。很自然，只要对这部影片的俄语版与英语版中那个涉及到的场景细加分析，这样的争执是不难解决的。

一部原版拷贝发生改动的原因是随技术发展的阶段而不同的。我们有必要回溯一下这些技术的发展阶段，因为一部影片的外形也可以使人们对一部毫无所知的作品推断出它的

产生年代。

⑶ 无声片技术的发展

最初，在路易·卢米埃尔时代，影片只是普通的活动照片。它们的长度很少超过 20 米，放映的时间不超过一分钟。它们一次拍成，还没有真正的蒙太奇可言。然而，有时摄影师在拍摄一个官方检阅游行时，为了避免冷场，会停止拍摄一段时间，然后再接下去拍。这样，就产生了拍摄过程的中断，但还没有蒙太奇。直到 1900 年前夕，由于放映机片盒的改进，才使人们为了放映目的，能把描写同一题材的几部影片集合在一起，由此组成了最早的、比较详细地讲述一个故事的文献纪录片，例如《基督受难》就是这样一部影片。

在 1900—1908 年间，影片的长度日趋增加，到这个时期结束时，一本影片的标准长度规定为 300 米左右（1000 英尺），这样的规定同当时使用的放映机片盒容量是一致的。这个标准先在美国确立，然后在 1914 年左近扩展到全世界。

影片开始是黑白片。但是，到 1900 年前夕，有人想为影片上色，一张画面一张画面地由专门的工人着色。不论这些人手艺多巧，也无法使颜色总是准确无误地着在同一部位上。1908 年之后，这种缺点由于采用镂空模版的方法而被避免了。但这种着色法只存在到 1914 年的大战，此后就被 1900 年后与之竞争的“染色与调色法”所替代。这样，表现失火时画面就染上红色，表现黑夜时则染上蓝色，等等。把染色与调色相结合的方法能够产生一定的艺术效果，例如可以用绿色与金黄色相结合的方法来表现逆光下的森林内景。

这些不同染色方法曾被广泛使用，直到无声片时代的结

束，随着印片的工业化而被淘汰。这些染色方法对早期先驱者和第七艺术的早期大师们，都是一种有力的表现方法。例如，乔治·梅里爱的影片，只有从彩色版中才能看到它们的价值。

嗣后，无声艺术的大师们极普遍地和极细致地采用了染色与调色法，尤其是D.W.格里菲斯更为如此，在他的《走向东方》一片的某些场景中甚至还采用镂空模版的上色法。要对1920年前后法国“印象派”摄制的影片细加研究的话，最好看一下这类影片调色与染色后当时留下的拷贝。但是，这常常又是不可能的事，因为有些颜色已经产生化学反应，有的甚至连影片的乳剂都毁坏了。

谈到影片的化学结构，我们可以指出：对它作国际性的系统研究，无疑可以确定那些缺乏说明材料的拷贝的产地和日期。赛璐珞片基的组成同乳剂的成分一样，在各个国家、各个年份是有极大变化的。根据已经鉴定其制作日期的影片，我们就可以制定各国的影片年表，这些年表向电影史家提供的资料，其准确性甚至比放射能探测对史前历史学家和地质学家提供的数据更大。

此外，这种资料还可以通过影片的外形材料来加以补充，例如可以根据拷贝两边孔眼的数目、形状以及在片底时常印上的胶片工厂的商标来研究，就象通过水印来辨认古代的纸张一样。

最后，对影片画面本身的研究也能得出极多的资料，例如时装的样式，尤其是妇女时装的样式，植物生长的状态等等。关于这方面的问题我们下面还要谈到，因为它们不仅与

原来的无声片拷贝有关，也和从底片或翻印底片洗印出来的影片有关。

（二）根据原来无声片底片重印出来的拷贝

根据无声片底片重印的影片乍看起来似乎最确实可靠。因为，如果一幅旧的版画破损不全，而原来的铜版还保存着，那么从铜版复印岂不是可以恢复破损版面的原貌吗？

可是，一部底片的内容结构要比铜版画远为复杂，一部影片的原底片很可能不全，从而恢复影片原貌成了一种揣测，尤其是在染色调色法和字幕被广泛地使用的无声片时期，更是如此。

这个时期，人们保存影片底片的方式不是卷成一卷，而是分类散放在不同的片盒里，因为各个镜头或段落是照洗印出来应染红还是染蓝等分类放在一起的……当时为了节省胶卷，只在洗印影片时才把印在纸板的字幕拍下来。当然，在影片库里存有印片的指南手册，但是，这些手册几乎全部同印有字幕的纸板一起丢失了。

在这样条件下，必须把底片重加联接，而这种联接必然是带有揣测性的，即使按照散见在当时杂志上的剧本梗概来联接也只能是这样，因为这些剧本梗概可能不准确，而且总是极不完全的。一个考古学者完全能够依据一块碎片来恢复一只古代坛子的原样，而不会发生多大差错。然而，一个剪辑师却永远无法准确无误地依据一些散乱的、缺乏字幕的底片来恢复一部无声片的原貌。

这里需要谈一下字幕，它们在无声片中常占着极其重要的地位，并且常常是撇开影片作者来写的。卓别林的短片在

法国发行时，总是要比在美国上映时长 30—40 米，这是因为巴黎的发行商们出于增加收入的目的，用一些俏皮话或愚蠢的笑话来使影片变长。但是如果影片没有字幕，那就会使一部影片意义不明，或者会改变它的美学效果。

例如，D．W．格里菲斯的影片《小麦的囤积》，我们看到的只是从原底片重印的、而几乎没有字幕的一部拷贝。这部影片最扣人心弦的那段戏就是，当那个发财的粮食投机商在家里大开宴会的时候，镜头突然中断，插进一个极短暂的镜头，展示饥饿的人们正在面包铺前排成长队。这可能就是这位伟大的美国导演发明的平行蒙太奇的最早例子。如果换上这样的字幕："史密斯家大设盛宴之时，穷人们被他弄得几乎饿死"，那么，效果就会显得不那么惊人，而这样的字幕在原来拷贝中可能是存在的。

我们所以坚持认为染色时期的底片中已有推测中的蒙太奇，那是因为这个时期也是确立蒙太奇原则的时期，后世的史学家们在列举这方面例子时，如果不是出自原来的无声片拷贝，而是从后来根据底片洗印出来的影片，那他就应该格外审慎。

这些洗印片的画面时常不佳。无声片的底片在 1927 年之前全都是用单色胶卷拍摄的，而今天人们一般是用全色胶卷来洗印拷贝，与过去的条件是不同的。

（三）从无声片拷贝翻印出来的影片

这种翻印出来的影片画面质量更不好，常常出现深黑的斑点。以无声片的拷贝为底翻印出复底片，然后从复底片再印出正片，这样的翻印，尤其重复翻印几次之后，必然使影

片的质量变坏。接连的翻印并不是罕见的事。卓别林早期的影片，有些被翻印得把夏尔洛弄成了一个模糊的影子，至今还在放映。

着色或染色的影片一般都翻印成黑白片，很容易看出原先彩色的痕迹。手工着色的影片翻印之后，在人物周围会有一团活动的模糊影子。

所以，从一部着色影片翻印出来的影片与原先的画面相比，多少有点象一幅版面，或象一幅从原来油画拍下来的质量不好的照片。

不过人们也可以把原片翻印成彩色片。战后在布拉格就进行过这方面的尝试，把百代公司的《基督受难》翻印成彩色，但质量很差。到了 1962 年，为庆祝夏乐宫的电影博物馆的落成，法国电影资料馆展出了一部从乔治·梅里爱的《李普·范·温克》翻印过来的很成功的彩色片。这样的成绩是可以做到的，但要用很昂贵的手工艺方法，而且有使电影史家只知道数量极有限的着色片的危险，至少通过放映会造成这样的危险。

(四) 有声片的改动

上述关于无声片的话，许多也适用于有声片，后者也可以原始拷贝、重印的拷贝或翻印的拷贝的方式，保存下来。

但在有声片时期，根据原来底片翻印出来的影片已经和原来的影片一致，因为早在有声片的初期，所有的底片已经按照原来影片的次序一本一本地存放起来，当然，这并不排除检查机关的删剪或出于商业考虑所作的删改。

举例来说，让·维果那部名片《驳船阿塔兰特号》(1933

年摄制）上映时被改名为《驶去的驳船》，并且在莫里斯·约倍特作的曲子上加上当时流行的一首庸俗的歌曲，同时有许多段落被删去或者被改动。有一部非商业性的拷贝还保留着，但由于检查机关或由于害怕检查而被大加删剪。蒙太奇的痕迹尚可看出，使人们能够恢复作品的原样，但其中某些段落至今仍然是个假设。

外国的影片为了在许多国家发行，常采用配音译制的方式，改动总是很大，常常被人指责。设想一下，如果除译制片之外别无他片，如果嘉宝或玛琳·黛德丽的台词由其他女演员代为说出，那么，未来一代的人将怎样来评价这两位女星呢？可是，也应指出，原版片配上字幕也会带来不便。如果想翻印剧照时，画面上常常带有几行字体，而且这些字体有时会印在主要角色的脸上。

影片的改编作法随着有声电影的出现而继续存在。例如，有人采用配音复制的方法把一些“反对赤色”的宣传片改编成为毫无政治内容的强盗片。或者，也有人出于商业考虑把影片的长度缩短。例如，有个发行商就把爱森斯坦的《亚历山大·涅夫斯基》一片中的冰上战斗一段加以删节，因为他认为这个段落太长、太不吸引“观众”。这样，影片的蒙太奇就发生了改变。但习惯上人们总喜欢把整个段落剪去，因为这样做比较省事。

（五）纪录片和新闻片的情况

上面我们对无声片与有声片的演变和改动的回顾，主要是就演出的故事片而言，对纪录片和新闻片的情况没有多谈。如果人们要考察它们对人类历史的文献价值，那就需要进行

专门的研究，而我们在这里关心的只限于电影史。但是，应该指出，这些影片在为其他新闻片与纪录片提供原始材料上，远超过演出的故事片。它们可以称为“电影上的引文”，就象有些古文里的引文，可为一个已故世的大作家保存某些文章的片断一样。当然，在写一篇文章时，被括在引号里的引文总是同对它的评论分得很清楚的。

然而，电影的情形就不一样，尤其是有声电影更是如此。例如，弗兰克·卡普拉和他的合作者曾摄制了两部反希特勒的宣传片，收入到《我们为何战斗》（9141 年摄制）的分集片中，采用的素材主要来自希特勒的新闻片与纪录片。只是把这些影片的蒙太奇与声带改动一番，就使影片变为矛头指向原作者了。

同样，人们也可以根据一些真实的新闻片创造一些“演出的画面”。希特勒在大败法国之后手舞足蹈的镜头在追溯上次大战的影片中常被引用，其实这个镜头是英国动画片制作者伦·赖埃凭想象制作出来的，他用逐格拍摄的特技，把这个镜头安排在他的讽刺片《兰姆佩斯人行道》（1940 年摄制）中去。当时他没有把这个镜头当作是真实的镜头，但是由于在许多影片中经常被引用，因而就被人认为是真的了。

所以一部新闻片或纪录片，由于故意，或者由于事故，会遭到很大的改动，这种改动可与文章的改动相比拟，有时甚至更大。它也可能包含真正伪造的镜头，同时它的画面与声带也可能完全损坏走样。

为了查明影片的这种改动情况，一个想要追根寻源“根据原文评论”的电影史家就决不能满足于看一次公映的影片，

而不作仔细的考察记录。尤其是无声片时代的拷贝，应该一米一米地细加观察，以便发现哪些地方经过剪接，哪些地方经过改动……另外，将某些画面放大成照片也可发现某些重要的因素。

一个依据原文和影片的历史研究的例子

为了具体说明研究的方法及其工具，我觉得有必要举一个研究的实例。下面我以早期第一部在法国放映的影片，即卢米埃尔拍摄的《工厂大门》为例。

这部影片是在上世纪末在里昂的圣—维克多大街拍摄的，所以三十年来这条街被重新命名为“1894年第一部影片大街”。这个日期是该片的导演路易·卢米埃尔从1920年到他临终一直肯定的，有些人士甚至认定这部影片摄于1894年8月。

无论如何，这个日期应在盛夏时节。这部在许多纪录片中被翻印的影片，表现女工们穿着很单薄的衣裙，男工们头戴草帽，身穿衬衣，烈日当空，给人的印象是天气酷热。

那么，究竟是否一定在1894年夏天拍摄的呢？为弄清楚这个问题，我们查阅了1898年出版的由路易·卢米埃尔编辑的一本关于“活动电影机”（Cinématographe）的小册子，在这本小册子里，我们发现提到爱迪生的“电影视镜”（Kinétoscope），说由于爱迪生“电影视镜”里的影片使卢米埃尔开始他的制片工作。我们发现这个日期是“1893年左右，在法国看到从美国运来的、由爱迪生发明的机器”。

只要查阅一下上世纪末法国的科学杂志或出版物，就可以发现上述日期是错误的。第一批“电影视镜”在法国公众面前展出绝非在1893年，而是在1894年9月，而在美国初次展出是在1894年4月14日。

对“活动电影机”的最早研究是在“电影视镜”运到法国之后，这点看来已被证实，卢米埃尔兄弟的父亲安东尼给他俩介绍了爱迪生的一部影片，并要求他们如法炮制。先是奥古斯特·卢米埃尔进行研究，未获得良好成果，又交给他的弟弟路易·卢米埃尔研究。据一些说法一致的见证者说：“1894年年底”，路易·卢米埃尔“在一个夜晚”，找到了一种令人满意的传动系统，“因此发明了活动电影机”，在这之后他提出申请，于1895年2月27日获得专利权。可是，路易·卢米埃尔却在1920年写道：“这种机器不是一下子经由我手诞生的，它需要经历好多个月的研究与劳动。”

如果我们根据各种不同的文字材料制定一个大致的年表，对上述这些日期加以仔细研究的话，那么这部人所共知的《工厂大门》显然不能摄于1894年8月，即使是老卢米埃尔（安东尼）收到“电影视镜”的一部影片是在9月里“电影视镜”向法国公众展出之前，也就是在“1894年的夏天”，那也不可能，这是后来（1930年），由一个名叫夏尔·姆瓦松的机器匠所证实的，他曾经为卢米埃尔制造“活动电影机”的实验模型。

然而，无可争辩的证据以及当时的杂志都表明，《工厂大门》由路易·卢米埃尔于1895年3月22日在巴黎首次放映，同年6月10日又在里昂放映。

首次放映后的报道很少，它们只提到影片的名称。第二次上映之后，描写比较精确，在 1895 年 7 月 30 日的一份材料上这样写道："女人、男人和孩子们急急忙忙走出来去吃午饭，有的步行，有的骑车。当工人们消失后，老板们也坐马车出来就餐。"

这段文字表明至少有两种《工厂大门》的版本，因为在人们所共知的那部影片里，根本看不到"老板们的马车"出来。这部影片从开门起到关门结束，直到最后一批工人走完为止。我们姑且把这部影片称为第二版本，而在 1895 年被描述的那部为第一版本（有马车的那部）。这样，我们可以提出假设，路易·卢米埃尔在他研究的初期由于还没有赛璐珞的胶片，所以用了纸底片来拍摄。两种版本的影片都是这时期拍摄的，它们摄影质量所以不好是由于赛璐珞正片是从透明度很大的纸底片翻印出来的缘故。在这样的情况下，路易·卢米埃尔很可能出于需要在 1894 年 8 月拍了第二版本的影片，即工人们穿着夏季衣服的那部影片，而第一版本的影片，即有马车的那部影片，则是在 1895 年春天才拍摄的。

直到从我的资料中发现下列情况之前，我还是倾向上述假设的：

⑴ 1946 年路易·卢米埃尔送我一部第二版本的拷贝，这部拷贝显然是从赛璐珞的原始底片上翻印出来的，这可以从它的摄影质量来断定，因为摄影质量很好，完全可与卢米埃尔在 1895 年拍的其他影片相比拟；

⑵ 在卢米埃尔工厂工作过的杜勃里埃先生在 1945 年送我几张第一版本影片的照片，是卢米埃尔工厂的场景，直接

从底片上翻印过来的。照片上可以看到老板们的马车，由一匹黑马和一匹白马拉着从工厂里出来。另一幅选自第一版本影片的照片曾被登在培西与罗·杜加合著的那本书（《发明家路易·卢米埃尔》）的第 110 页上。因为照片曾被放大，而且又经制版复印，所以有些模糊不清，但是，直接从原先照片上翻印过来的照片能有这样的质量已足可排除纸底片存在的可能性了。

现在，我们又可进一步假设，第一版本影片（有马车的影片）是路易·卢米埃尔在 1895 年 3 月 22 日首次公映《工厂大门》前不久摄制的。这一假设可能与片中许多工人头戴草帽这一事实相矛盾。但是，如果查阅一下 1895 年的气象资料就可知道，这年冬天，整个二月奇寒，可是在 3 月 8 日之后，天气突然回春。同时，还需要了解里昂 1895 年 3 月 15 日前后每天的气温与日照情况，才可弄清第一版本的影片是否能在这些日子里拍摄，另外还要查明 1895 年 3 月 22 日在巴黎放映的影片是否比第一版本更早拍摄而现已散失的影片。

总而言之，广为流行的第二版本影片，在我们看来不可能在 1894 年 8 月摄制。这个日期之所以搞错，路易·卢米埃尔当然有其责任，因为他在 1898 年由于口误，把“电影视镜”在法国出现说是“在将近 1893 年”，而不是在 1894 年年中。不论人们是否同意我的结论，我这样论证的目的在于说明，人们可以将当时的印刷资料同影片本身及其画面作一对照研究，从中得出某些推断。

结 论 与 希 望

应该庆贺的是，近十五年来电影史的研究已取得了长足的进步。专门的科学论著越来越多，它们或者专论某个电影创作者，或者专论某部影片或某个国家的电影。

所以就电影创作者的情况来说，电影史家已拥有数量可观的参考资料。影片目录，或一二百名导演的传记性的影片目录已在科学基础上制定并付印出版问世。就影片而言，全世界发行的索引估计有几千种，但是这些索引还是不能代替那些仿照 1946 年由《多角丛书》规定的格式编写的影片分析，这种影片分析现在为数还太少。它们当然起不到象一部影片那样的视觉作用，但是正如一本书查考起来要比影片简易得多，所以，将来总有一天必然会把编写与出版这类影片分析作为必要的工作，至少对上百部的杰出作品会这样。

一份理想的影片索引或分析应当在开头部分包括影片所有合作者的名字、各种有关日期——剧本的开始写作的日期、影片开拍与结束的日期、剪辑的最后完成的日期、首次私下放映、首次在国内公映以及首次在国外公映的日期等等。这些日期前后有时相差很大。下面的情况不是没有可能：一部影片剧本写于 1950 年，到 1952 年才找到制片人，到 1953 年方得到摄制的许可，1954 年开拍，1955 年才拍完，然后等到 1957 年才首次公映。在这种情况下，一个要编出不是一个影片制作者而是整个国家的影片生产的年表的电影史家，从 1950、1952、1954、1955 或 1957 等年份中选出哪年作为该片的年份呢？

不同的作者在这方面还没达成一致的意见。法国人菲利浦·埃斯诺尔在他编写的那部不可多得的《世界电影年表》中是以影片拍完的日期为准，这也就是技术人员称为“零号拷贝”的日期。就我来说，我主张年表中应以“上映的日期”，也就是公映的开始日期为准。我的主要理由是，文学史家在他们的年表中是以一部书的出版日期为准，作者最后完成手稿的日期只在仔细研究作品时方才列出。此外，电影史也是叙述相互影响的历史，一部影片只有向观众公映之后才能真正起到影响。

我知道，这样的选择也会产生许多不便。例如，在不加任何解释的情况下，读到下列的演员影片目录表是很令人大惑不解的：“萨维兰·马尔斯，1921 年去世，1923 年演出《车轮》”，这是因为阿贝尔·冈斯导演的这部影片是在摄制完成和它主要演员去世两年后才开始公映的。

看来，编写演员、编剧、摄影师等人的影片目录表，选择他们合作拍片的日期要比选择影片上映的日期更好些。在我看来，此问题还要继续争论，重要的是，一个史学家在发表自己的著作时要对自己选取的日期作出具体的说明。

还应指出，就国际影片目录来说，刊登各国长片的拍摄数目可能是很有用处的。然而根据官方的或同业的资料来源，这个总数可以是准许拍摄的数目（有的也许尚未拍摄）、也可以是开拍的影片数目（不论完成与否）、或者是检查机关发给的上映签证的数目，最后，还有银幕上实际“上映”的场次。我们认为最后的这个数目最好，可是往往不易得到，这就会使国际统计资料发生差错，——从而也使历史研究的基础之

一发生差错。此外，电影院的数目也是按照各国极不同的数据被统计出来的，包括或者不包括放映16毫米影片的电影院、流动放映队、露天影院、属于私人团体的放映厅等等。所以对统计资料，同样需要有历史的判断。

作为结束语，我只表达一个希望。影片的年表是所有历史著作的基础。我们现在掌握的主要是1945年以来欧洲几个国家和美国的一些可信的材料，有历史的著作，或商业性的出版物，别的有关的材料都淹没在浩如烟海的著作中，很难得到，从而也不易查考。

还有，有人估计，1960年左右，全世界生产的长片大约有3000部，但是很难列出一个完整的年表，至少对半数的影片是这样，这是因为无法获得非洲或亚洲的出版物，尤其那些用日文、中文、阿拉伯文、印地文、土耳其文、僧加罗文、朝鲜文、越南文编撰的出版物。

要把当代生产的全部长片列出年表，这不是一个研究者个人所能完成的事，但是，能否希望，这项工作由联合国教科文组织来完成呢？这样一个国际机构，要编撰出一年间全世界发行的全部长片的完整资料，哪怕是迟二三年完成，也是不太困难，花费不多的。这种年鉴当然要说明所列影片的长度、放映时间、完整的“片头字幕”、首次公映的日期等等，同时也应包括影片的故事梗概。这样的年鉴将成为今天的或今后的电影史家基本的工作依据，同时，对于影片学家、社会学家、“大众传播媒介”专家等人来说也是一种基本的工作依据。

如果人们从当前回溯到不久的过去，那无疑地会发现，要

编写 1946—1960 的年鉴困难并不大，就是编写 1930—1945 的年鉴也不难办到。但要编写 1918—1930 年间的年鉴，那就是件很艰难的工作。

最后，倘要准确地编出先驱者时期（1895—1918）的年表，特别是如果对影片的作者要详作说明，那就要有国际间的广泛合作与系统地交流情况的组织。然而，此项工作在有些国家已经全部或部分地完成，如在丹麦有勃鲁森道夫、在意大利有安娜·玛丽亚·普罗洛、在苏联有维希涅夫斯基、在英国有拉歇尔·劳乌等等。只要利用现代化的技术，此项工作就可以国际化。抄录那些每星期发表在同业刊物上的影片目录当然是一件繁重的工作，而且又需要到处奔波寻找，因为这类旧目录的收集为数极少。但是，如果采用照相复印，组织这类材料的国际传播，那就方便多了，尤其象 1910 年之前的影片目录现存只有寥寥数份。

在这样的基础上，也许可以最终搞出一个 1895—1918 年这个十分陌生的时期的完整的国际年表。这项工作当然不可能几年之内就大功告成，但只要有联合国教科文组织这样的国际支援，就能相当迅速地出版近二十年来长片的世界年表。这将是对电影史的一个不可估量的贡献，我们衷心期望此举早日实现。

前 言*

在我们眼前诞生了一种艺术。绘画或音乐很久以来即已存在，但关于电影的诞生，我们所熟悉的是路易·卢米埃尔和梅里爱，而对于爱迪生或雷诺，则尚有待我们去了解。

在我们眼前诞生了一种艺术。这种艺术的先驱者和发明人虽然很多现在还活在人间，但研究这一艺术的最早情况却异常困难，因为当时人们对这些先驱者和发明人所作的少数活动很少保有资料，而当人们开始了解到电影已成为一种新的表现方法时，有关这一新兴艺术的档卷却已散失殆尽。因此，本书作者只能象古生物学家那样，从遗留下来的几根骨骸来考证一只动物的全貌，并希望这种考证不致被将来的发现所推翻。

皮影戏和幻灯这些早期用形象表现故事的幼稚方法，它们的历史还有待编写。但一般说来，这两种视觉上的娱乐对电影叙事的影响，并不大于文学、戏剧、绘画以及其他高尚的艺术，同时，也并不大于宗教画、日历画、木偶戏、漫画

* 原书无标题，此系译者所加。

以及其他被人轻视的通俗性的艺术。

一种艺术决不能在未开垦的处女地上产生出来，而突如其来地在我们眼前出现。它必须吸取人类知识中的各种养料，并且很快地就把它们消化。电影的伟大就在于它是很多其他艺术的综合。

“电影也是一种企业，并且带有许多别的东西。”（路易·德吕克语）凡·高一生不曾卖掉一张画就与世长辞，韩波留下了他唯一的诗稿而离开了人间，但他们的作品在他们故世以后却永垂不朽。这些作品在创作时物质上的花费很少，只要买些纸张和墨水或者画布和颜色，就可产生出来。可是拍成一部现代大型影片，事先却需要花费几百万法郎。而且我们很难想象，一个电影导演会拍摄几部不拟公之于世的大型影片。由于摄制一部影片需要花费很多的资金，所以要求电影创作者必须确实具备完成自己作品的各种条件。因此，把电影作为一种艺术来研究它的历史（这是本书的目的），如果不涉及它的企业方面，那是不可能的，而这种企业又是与整个社会、社会的经济和技术状况分不开的。

因此，我们的计划是把电影作为一种受企业、经济、社会和技术严格制约着的艺术来加以研究的。

我们把这本电影史划分为以下三大部分：无声电影（1895—1930）、有声电影的开端（1930—1945）、当前时代（1945—1962），最后有四章分别研究拉丁美洲、亚洲和非洲的电影，动画片，新的技术和新的浪潮。

这种分法在以袖珍本形式出版的简史（读书出版社出版）中业已采用，我们认为它比以前的版本更为清晰。但它

并不排斥把电影史分为如下六个时期：电影的发明（1832—1895）、先驱者时期（1895—1908）、电影成为一种艺术（1908—1918）、无声艺术（1918—1930）、有声电影的开端（1928—1945）、当前时代。后一分法也就是《电影通史》各卷的分法。

另一方面，我们还增加了附录中影片创作者的人数，改名为“二百个电影艺术家”。晚近的电影发展，特别是非洲的电影发展，使我们大大扩充了这本《世界电影史》初稿的范围。

第 一 章

电影的发明

在我们眼前每秒钟以24格画面（从前是16格画面）的速度转动的影片，所以能给我们以运动的幻觉，是因为反映在我们眼膜上的形象不会立即消失的缘故。我们眼睛的这一特点——或者说这一缺点——即形象在眼膜上的滞留性，可以使一块燃烧着的木炭在被挥动时变成一条火带。这种现象曾被古时的人们发现过。在17世纪和18世纪，牛顿和达赛爵士曾进行过这方面的研究。但由此打开通向电影的道路，则还有待于在瑞士出生的英国人彼德·马克·罗杰特的研究。1830年，一位英国著名的物理学家根据他的研究，制成了物理教科书上所说的“法拉第轮”，同时约翰·赫歇尔在设计一种新的有趣的物理实验时，也做成了第一个利用画片制成的视觉玩具。1825年由费东和派里斯博士发明的“幻盘”（Thaumatrope）是一个两面画着图画的硬纸盘，当硬纸盘很快地旋转起来时，我们就看到这两个画片仿佛结合在一起了。

比利时年轻的物理学家约瑟夫·普拉托和奥地利大学教

授斯丹普弗尔在1832年同时发明的“诡盘”(Phénakistiscope,在镜子里观看的一种锯齿形的圆盘),即是利用“法拉第轮”的原理和“幻盘”的图画制成的。

这两位研究家的发明是在同一时期出现的,他们之间并没有相互的影响。这一前进的发展在英国物理学家们以前的研究工作中,已经可见端倪。但普拉托从制造“诡盘”所得出的理论似超过他的竞争者。他确立了这样一种理论,即他的锯齿形(或有隙缝的)的硬纸盘,不但能使一系列活动画片产生运动,而且还能使视觉上所产生的运动分解为各个不动的形象。因此从1833年以后,电影的原理,无论在放映或摄制方面都已产生出来了。

在维也纳、巴黎、伦敦等地,这些小机器开始脱离了物理实验室的范围而成为儿童们的玩具。波特莱尔在1851年对此曾作过详细叙述,并认为这种玩具价钱太贵,只有阔人才买得起,而引以为憾。英国人霍尔纳在1834年发明的“走马盘”(Zootrope)给予了上述玩具以新的发展。这种“走马盘”在硬纸上画有一连串的形象,预示着未来影片的雏形。

这些小玩意产生了近代动画片,特别是奥地利的冯·乌却梯奥斯将军,他在1853年结合了17世纪以来由耶稣教徒基尔谢所创造的幻灯,在银幕上放映了动画。但是,要想创造真正的电影,还必须利用照相。普拉托在1845年曾经这样说过,可是他却无法从事这一研究,因为他由于工作过度,当时已经双目失明了。而事实上,当时人们即使遵循普拉托的建议,在技术方面无疑还是有不能解决的困难的。

电影实际上意味着“快速摄影”。照相这一概念,在今天

已经十分普及，可是当法国政府在1839年为了把这一最珍贵的近代发明贡献给世界而向芒戴·达盖尔和尼塞福尔·尼埃普斯的继承人收买照相专利权时，这个概念还远未为当时的人们所理解。

1823年，尼埃普斯的第一张照片“餐桌”，拍摄时需要十四小时的曝光时间。初期的银版照相法只能拍摄静物和风景，而曝光时间直到1839年还需要三十分钟以上。但人们对需要这样长的时间并不感到奇怪，因为照相对当时的人们来说，还是当作一种新的绘画方法，即一种根据文艺复兴开始以来画家所用的暗室把形象固定下来的化学方法。

1840年以后，曝光时间减到二十分钟，并且第一次把化妆的模特儿的姿态拍摄下来，这些模特儿一动也不动地站在阳光下面，汗流浃背，眼睛被阳光照射得睁不开来。过了不久，摄影时间只要一两分钟就够了。但要使照片通过玻璃底版印出很多张，还需要用湿珂　琁，而这种湿珂　琁直到1851年才普遍应用。这时，曝光时间缩短到只要几秒钟，照相这门新的手工艺很快就成为了几万人的职业。

1851年以来，第一次的“活动照片”在摄影师（克罗代、杜波斯克、阿切尔、惠特斯东、凡哈姆和斯甘等人）的工作室里拍摄成功，了。湿珂　琁的复杂性，使得这些摄影师和研究家不能在一秒钟时，间内把一个动作的十几种姿势拍摄下来，结果他们只好采取连续拍摄的方法。例如，在表现一个人放下手臂时，首先拍摄这个人举起手的姿势，然后把胶片重新装进照相机，再来拍摄这个人的手稍微放下一点的姿势，象这样逐次地拍摄，一直拍摄到这个人把手完全放下为

止。这种方法虽然很不完善，但它却使杜蒙、科克，特别是杜柯·杜·奥隆等人早在1870年以前已预示了电影的未来用途及一些技术方法（如“慢速摄影”、“快速摄影”、“天文电影摄影”等等）。

1872年以后，英国人幕布里奇在旧金山第一次做了关于摄影的实验。加利福尼亚州一个靠商业和铁路起家的富翁——利兰德·斯坦福曾和人打赌，要按照法国学者马莱在1868年所描写的那样，把马跑的速度和动作姿态拍摄下来。这个怪人不惜拿出一笔财产让慕布里奇去设计象下面所说的那种特殊的设备。

沿着马跑的道路设置了24个小暗室，在这些暗室内有24位摄影师，他们只要听到一声笛响，就得赶快把24张湿珂琁底版立即准备妥当，因为这些底版如果干了的话，几分钟以后就会失去感光作用。在24架摄影机都装好了底版以后，就让马在跑道上奔驰，利用马蹄踢断跑道上的绳子的一刹那工夫，把马跑的姿态摄入镜头。这一试验整整费去好几年工夫（从1872年至1878年），而且中间还因为绳子太牢，马踢不断，而发生过连暗室、摄影机、底版、摄影师都被拖倒的可笑事情。

从1878年以后，加利福尼亚拍摄的照片在各地公布。它们引起了科学研究者的热烈欢迎和守旧的艺术家们的愤怒，后者认为照片是不能正确地反映出事物的真相的。

生理学家马莱二十年来一直用针尖在黑烟灰上划线的方法，来研究动物的动作速度。到1882年慕布里奇旅行欧洲以后，马莱才决定利用照片来进行实验。他的实验工作因当时

市上已有一种涂胶质溴素的照相底版出售而得到了很多便利。从此以后，可以用配好的药品很容易地把快摄的底版冲洗出来，并且能够把底版保存好多年。

马莱创造了“摄影枪”——一种根据1876年天文学家强森制造的“轮转摄影机”(revolver photographique)加以改进的器械，其后他又对“固定底片连续摄影机”(chronophotographe à plaque fixe, 1882年发明)继续进行研究，这种摄影机以后由于采用了市上新近出售的柯达胶卷而成为“活动底片连续摄影机”(chronophotographe à plaque mobile)。1888年10月，马莱第一次把利用这种胶卷拍摄出来的照片献给法国科学院。事实上，就在那时他已发明现代的摄影机和摄影术了。

马莱的成功推动了法国的隆德和德国的安许兹等人的努力。在这位生理学家将他最初的照片献给法国科学院以后不久，英国的勒普朗斯和弗里斯·格林也获得了同样的成果(1888—1890年)。他们将摄成的胶卷在实验室(有时在公开场合)成功地在银幕上映出，一如以后马莱本人和他的合作者第米尼所作的那样。勒普朗斯和弗里斯·格林的胶卷都钻有孔眼，这是一种使放映时形象固定而不跳动的不可缺少的装置。在同一时期，动画片的创始人雷诺也采取了这种凿孔的办法。

雷诺是一个天才的自学技术家，他的父亲是雕刻徽章的专家，母亲是教员。他在1877年改进了霍尔纳的“走马盘”。制造了一架用几面镜子拼成圆鼓形的“活动视镜”(Praxinoscope)。当这种很简陋的机器逐渐变得完善以后，雷诺就

在1888年创造了他的“光学影戏机”(Théâtre optique，使用凿孔的画片带)，从1892年起，在将近十年的时间里，他常在巴黎葛莱凡蜡人馆放映世界上最早的动画片。放映的节目是由每卷能继续放映约十分钟到十五分钟的一些画片构成。在制作这些影片时，雷诺已利用了近代动画片的主要技术 (例如，活动形象与布景的分离、画在透明纸上的连环图画、特技摄影、循环运动等等)。

在同一时期，爱迪生创造了一格凿有4组小孔的35毫米的近代影片，使电影达到了近于完成的阶段。这位著名的发明家在从事“白炽灯”的工业制造成功以后，开始实现了第一次的大规模的送电。由此，他终于使一个世界电气托拉斯在摩根银行的支持下，通过“通用电气公司”这一机构而建立起来了。

1887年，完成了上项工作的爱迪生又想把活动照片联系在一起来改进他的留声机 (这种留声机是过去在他研究电话时附带制造过的)。经过两三次无结果的试验以后，他转而采用了马莱的“连续摄影机”的方法。在爱迪生指导下进行研究的英国人狄克逊，在这方面作了一些改进，主要是在影片上凿孔和使用了柯达公司特制的长达50英尺的胶质软片。

爱迪生拒绝公开在银幕上放映他的影片，他认为这样做无异于“杀死一只会生金蛋的母鸡”，因为照他的意见，人们对无声片决不会产生兴趣的。由于他在研究有声电影上遭到了失败，不能把和真人一样大小的人物放映出来，所以在1894年，他决心把他的“电影视镜”公诸于世。这种“电影视镜”形状象一只大钱柜，上面装有放大镜，可以容纳50英

尺的凿孔影片。

不久以后，世界各国即有几十位发明家想在银幕上放映电影了。为此，他们不得不去解决一个在理论上非常简单的问题，即使用旧式的机件（如麦穗形十字轮、偏心盘、传动轮等等）使影片在幻灯中转动起来。在放映上，他们或者使用市上买来的爱迪生影片拷贝，或者用他们仿效马莱的“连续摄影机，拍摄下来的爱迪生型的影片。

在这一发明竞赛中，获得胜利的人一定是在公开卖票放映上获得成功的人。因为自从 1888 年以来，在实验室里的放映或者无结果的公开试映已经举行过不知多少次了。

1895 年，早期电影的放映非常盛行。放映者之间常常毫无联系，因而后来在发明电影这一问题上引起了许多争论。在最先发售“电影视镜”的美国，首先进行试映的有：阿克梅·勒·洛埃、欧仁·劳斯特（他们两人从这一年 2 月起已开始作单独的公开放映，但未引起观众注意）、狄克逊、拉泰姆父子（同年 5 月在纽约曾经放映过一个时期的电影，后因不受观众欢迎而停止）、阿尔玛特和坚金斯（9 月在亚特兰大州放映过电影，收获也很少）等人。过了不久，在德国也有安许兹的放映（10 月在柏林举行了数次单独的放映）和马克斯·斯克拉达诺夫斯基的放映（10 月在一家很大的游艺场连续放映过多次，尽管放映的影片质量不好而且很短，却能够继续好几个星期之久）。

但是所有这些放映，都不能和卢米埃尔的“活动电影机”所获的成功相比拟。那次放映是从 1895 年 12 月 28 日起，在巴黎嘉布遣路的“大咖啡馆”里举行的。

路易·卢米埃尔原和他的父兄一起在里昂经营一个制造照相器材的大工厂。爱迪生的“电影视镜”刚刚输入法国的时候（1894年），他已经开始了电影机的研究工作。他在实验中曾制成过一架应用“杭勃罗欧偏心轮”和里昂制造的爱迪生型胶片的“连续摄影机”。从1895年3月经过多次公开表演之后，卢米埃尔请卡尔邦蒂埃经营的工厂制造他的“活动电影机”——一种既是摄影机同时又是放映机和洗印机的机器，这样，他终于发明了一种超越其他一切竞争者的机器。这一机器技术上的完善和它所摄制的影片主题的新颖，使卢米埃尔获得了世界性的胜利。

卢米埃尔培养出来的几十个摄影师，极力向全世界推广这种机器，结果使“活动电影机”这个名词以及由此转化来的Cinéma、Ciné Kino等名词普及到地球上的大部分地区，成为代表这一新的玩意的名词。俄国的沙皇、英国的国王、奥地利的皇室，以及其他国家的元首，都想看到这种新的机器，从而为这种机器作了宣传。

“活动电影机”在美国最初表演，是在爱迪生的“维太放映机”（Vitacopes）刚刚公开不久之后，但法国机器的成功却远远超过了爱迪生所制造的机器。可是六个月之后，这一成功却先后在美洲和欧洲遇到劳斯特和狄克逊设计而有麦金利总统的兄弟参加的一家大财阀公司所经营的“比沃格拉夫放映机”（Biograph）的竞争。在英国，威廉·保罗的最初几次放映成绩仅稍次于卢米埃尔，但以后他却成了电影机的制造商，此后又做了电影导演。在法国，梅里爱在开始时曾应用过威廉·保罗的电影机，莱翁·高蒙曾发售“第米尼连续放

映机”；查尔，百代则请亨利·约利制造最初的电影机。

到了1896年底，电影已经完全脱离了实验阶段而与观众见面了。享有专利权的电影机器，为数达百余种之多。法国的卢米埃尔、梅里爱、百代、高蒙，美国的爱迪生和比沃格拉夫公司，伦敦的威廉·保罗，都已在电影企业中奠定了基础，每天晚上都有好几千观众拥挤在漆黑的电影院里了。

以上我们只简单地叙述了电影机器发明的经过，因为本书主要目的是要叙述一种艺术的历史，即“电影艺术的历史”。我们先要研究一下活动形象，因为这是电影最早的祖先，就如一种新语言的最初发音一样。

1825年发明的“幻盘”，它的最早的形状是一张硬纸板的圆盘，一面画着小鸟，一面画着鸟笼，当圆盘转动时，小鸟就好象关在鸟笼里了。其实这里并没有一件东西在运动，只不过利用重迭在一起的印象，使人看去似乎很合理。它的主题也非常简单。这种玩具曾经盛行一时，人们并把简单的主题印成很漂亮的带色的石版画。于是，在伦敦、巴黎和维也纳的市场上出现了这样一些主题的“幻盘”：骑师和他的马、砍了头的男子和他的头、一个家庭里的一对夫妇、一句话的两个部分、舞女和她的舞伴、猎人和他的猎物等等。这样的主题经过旋转以后，就会结合成为一个画面了。

维也纳的斯丹普弗尔是一位几何学教授，他从“法拉第轮”发现了“牛顿的圆盘”所产生的带有颜色的扇形形象。这位奥地利教授在他制造的“频闪观察器”（Stroboscope）里首先使一些蔷薇形的、齿轮形的和各种圆形的物体活动起来。这一发明可以说是科学教育电影的最初萌芽。

以后，斯丹普弗尔和普拉托，又分别在维也纳和列日从事使人物形象能够活动的研究。他们使人物在立体面上运动，由此给予人物以一种浮雕的感觉，这是在发明“立体镜”（Stéréoscope）前几年的事情。普拉托请他的朋友马杜画的第一张画是一个象行吟诗人似的用脚跟打转的侍从。斯丹普弗尔请人画的一张画则是一个翻跟斗的卖艺人。

当玩具制造商对最初的技术发展的兴趣消失之后，主题的选择便成为他们注意的对象。这种玩具的发展范围原很有限，它只要使画片简单运动，充其量只需做到象今天动画片专家所说的作循环不断的转动而已。

当时常用的一些主题有：跳跃的马、伶俐的狗、体操教师、跳绳女郎、芭蕾舞女、一对跳华尔兹的舞伴、走绳索的人、拳斗家、摔跤者、决斗者、酒鬼、两个拿着唧筒的救火队员、一个患牙疼病人的滑稽面孔、锯木头的木匠、宪兵和小偷、打铁的铁匠、理发师、母鸡啄食、滑稽小丑等等。

1877 年，雷诺在他的“活动视镜”中采取了大部分“走马盘”的传统题材，并在他未发明新的题材以前，把这些主题加以改进，使之更为完善。他和斯丹普弗尔及普拉托一样，也都利用“深景”。[①] 但斯丹普弗尔和普拉托只能做到使一个人物或者是两个人物在一个地方转动，而雷诺则能使得几组跳华尔兹舞的舞伴、滑冰者、小学生、丑角演员等，时近时远地运动。他还模仿了他的前辈，应用“特写”。最后，他还

① 利用“深景”是一种使人物由前向后或者由后向前移动，而不局限于一个景上的导演手法。“景”是指摄影机拍摄的幅度而言。

从慕布里奇和马莱的摄影中间，发现了正确地表现马跑的方法。

雷诺为了他的“影戏机”而制造的第一部动画片《丑角和他的狗》，再次采用了普拉托以来的旧式“走马盘”的主题。在这部画片里，他以更复杂的运动来代替迅速、循环不断的转动。但他这种最初的试验还只是真正的放映的一种“前驱”而已。

他的第二部动画片《一杯可口的啤酒》，也是根据走马盘的主题《酒鬼》制作出来的，但动作却复杂得多。显然，他很受当时流行的马戏丑角入场式或哑剧的影响，以一出笑剧——我们也可以把它叫做“速写”——的方式来表现这一简单的主题。

《可怜的比埃罗》这部动画片，已经从原始状态中解脱了出来。它的情节是：比埃罗向科隆宾娜求爱，却遭到了阿尔甘的嘲笑和打击。这部画片可以演出十二分钟，里面并有歌词。这是一出漫画剧，或者象葛莱凡蜡人馆的广告上所说的那样，是一出“明亮的哑剧”。

《更衣室旁》这部动画片是雷诺最丰富、最复杂的一部作品。在这部可以连续演十五分钟的画片里，出现的场景和画面，几乎象“镜头组合”。

画片开始是用海水浴者的笑剧来表达海边的气氛，而这种气氛又由于海鸥不断地来回飞翔而变得更为浓厚。鸟的飞翔是一个很新颖的场面，在戏剧里从未见过，因而成为吸引观众的原因之一。接着是一个简单的但却安排得很生动而幽默的情节：一对巴黎的夫妇来到海边；一个“风流客”对巴

黎太太大献殷勤；因为偷看她在更衣室里脱衣服，结果屁股上被踢了一脚；巴黎夫妇在海里游泳；“风流客”被关在更衣室里。经过一段打架的场面以后，出现了一艘张帆的船，帆上写着“剧终”二字，故事由此而告结束。

《更衣室旁》这部动画片，已经具备了现代动画片的一切特点，诸如：一定的放映时间、巧妙的剧情、典型的人物、噱头、特技摄影、紧凑生动的故事情节、同步的音乐、美丽的布景，以及动人的色彩等等。

除以上特点以外，雷诺还在这部动画片里完成了一件他的许多后继者所不能实现的事情，那就是他创造的人物完全和真人一样，而不是一些漫画里的人物或时装展览上的那些毫无人气的木偶。他赋予他所创造的人物以讽刺和幽默感，同时又不使之过分夸张。他的“巴黎太太”和“风流客”都具有真正的人性，它们和后来的奇形怪状的“米老鼠”、“唐老鸭”或迪斯尼所绘制的全无生气的“白雪公主”、“美貌王子”完全不同。

《炉边偶梦》表现回忆、梦和追溯[①]。据我们所知，这部动画片远不如《更衣室旁》完美。雷诺利用摄影机拍摄的影片，是没有什么值得提到的。但他在迦里波主演的影片《最早的雪茄》时，为了更清楚地表达演员的面部表情起见，大概利用过中近景。

在雷诺的“影戏”公演以后不久，第米尼的“留声放映机”(Phonoscope) —— 一种把马莱在试验室里的实验通俗化

① 追溯是切断事件在时间上的次序的一种叙事的方式。

的机器—— 第一次表现了一个能说“法国万岁”和“我爱你”的人的半身活动形象。这种生动的大特写镜头（历时约一秒钟）乃是一种新的创造，连爱迪生也曾予以重视。

这种大特写镜头在狄克逊摄制的初期影片之一《弗雷德·奥托打喷嚏》里，又再一次被采用过。

狄克逊摄制的影片可以说是最早的影片，片长都不超过30秒；它们能象“走马盘”的画片那样，可以循环重复表现。观众是通过“电影视镜”上的一个放大镜来观看这种比明信片还要小的影戏的。

爱迪生曾经这样说过：“我发明‘电影视镜’的念头是从一个小的名叫‘走马盘’的机器得到的……我的机器只不过是一个用来表示我现阶段的研究成果的小小模型而已。”

爱迪生早期用于“电影视镜”的50部影片都套用了“活动视盘”上的节目。舞女、卖艺者、体操教员、走绳索者、跳跃的狗、伶俐的猫、拳斗家、摔跤者、酒鬼、牙医生、理发师等等“走马盘”常用的主题，都被狄克逊重新采用。他只不过是把“走马盘”上原来的24张画片改成500多张照片而已。“走马盘”的画片里只画一些小道具，没有布景。在爱迪生的影片里（这些影片差不多全部是在绰号“囚车”的世界上第一个摄影场里摄制出来的），也是这样。在乌黑的背景上只能看到一些白的影子在活动，它们的形象与其说象人，倒不如说象木偶，这种影片很可与黑白恰恰相反的中国皮影戏相比拟。

但狄克逊有几部作品却是例外，并且为未来的影片作了先驱。在这些影片里，“走马盘”的主题是被他用不同的风格

来处理的。大特写[①] 的使用，已足使我们看到的形象不是木偶而是真的人物。如用中近景拍摄的《桑陀教授》。当他表现身上的肌肉时，由于他的面部和身体占了画面很大的面积，以致黑暗的背景完全消失，于是我们看到的乃是一张真正活动的照片。

在《消防员救火》这部影片里，出现在黑暗背景上的梯子和掩盖了画面的浓烟，是创造活动布景的很好办法。同样，在《拔牙》（这是一部最早的写实影片）中，以及在那些用观众把背景掩盖起来的拳赛影片中，增加道具或临时演员也是一种创造活动背景的办法。在影片《理发店》和《新酒吧间》中，还有真的室内场面，而且可以说已带有布景了。这些影片是“电影视镜”影片中最成功的影片。

狄克逊应用爱迪生的留声机纪录声音的方法，请一些游艺场的演员在他的影片里演出。这些演员的声名对于宣传“电影视镜”起了很大的作用。同时，这种作法又为明星制度的出现开辟了道路。这种影片绝大部分纪录了游艺场演员经常演出的节目，因此狄克逊可以说是第一个拍摄舞台纪录片的人，为后来的梅里爱的影片作了先驱。

狄克逊常常集合许多群众演员在他的摄影棚里的舞台上演出。例如，他拍摄的时事讽刺剧《贺依特的乳白色旗子》的最后一个场面上，就有 34 个穿着盛装的群众演员出现。但由

① “大特写”是只拍一个人的面部；“前景”是拍到胸部以上；“中近景”拍到半身；“中景”拍一个人的全身；“远景”则把场面里所有的人都拍进去。

于“电影视镜”中的形象很小，所以这些群众场面反使人感到混乱，因而这种利用人数众多的群众演员的尝试，没有获得多大成功。

狄克逊在离开“囚车”摄影场到纽约另一家摄影场工作以后，他的技术更有长足的进步。他此时摄制的《吸鸦片烟的人》和《中国洗衣店的吵架》就具有梅里爱在几个月以后创造的初期故事片中的一切特征：如布景、演员、服装、化妆和电影剧本等等。但狄克逊的电影剧本当时还非常简单。

接替狄克逊在爱迪生处工作的爱德蒙·库恩是一个职业摄影家，他抛弃了“走马盘”的一切习惯作法，而致力于活动照片。但由于爱迪生的摄影机非常笨重、复杂，使库恩只能在摄影棚里拍摄影片。一直到卢米埃尔的初期影片获得成功以后，库恩才开始从摄影棚里摆脱出来。

库恩导演了两部有名的影片。一部是《玛丽·斯图亚特之死》，描写刽子手在群众面前砍下女王玛丽的头，拿给群众观看；另一部影片是《梅·欧文与约翰·赖斯的接吻》，利用大特写的手法，拍摄了一出很受欢迎的话剧中的一个插曲。《接吻》虽然不是第一部利用大特写手法的影片，却是利用大特写第一次获得成功的影片。这种幼稚的色情表现为后来很多用大团圆来收场的影片作了开端。

《接吻》一片由于“电影视镜”只能一个人单独观看而获得了很大成功。人们又替“电影视镜”拍摄了一些扭动下身的跳舞、只穿着一条裤衩的舞女以及淫荡的舞蹈等影片，吸引了很多男性顾客。这种只能一个人单独观看的电影，直到现在，还由于这些“特殊的主题”被继续保留着。

以上这些影片是在“维太放映机”出现前几个月制作的。后一电影机之所以轰动一时，是由于它最早放映了库恩的妻子用手工染色的影片。在这部影片里，可以看到舞女安娜蓓拉戴着劳伊·孚勒式的长面纱在舞蹈。这是一部最早的彩色影片。

可以看出狄克逊和库恩导演的初期作品（即“电影视镜”所用的影片）开始都是原封不动地采用了“走马盘”的主题，但演变到后来却创造了各种“内景场面”和排演的方法。这些由演员演出、在摄影棚里摄制的电影，先是只用一些道具，以后则应用布景，它们拍摄了游艺场的节目和戏剧。这些影片还缺乏有趣的内容。它们的质量由于初期感光乳剂的粗糙，也不很好。许多用“电影视镜”的主题还被早期在银幕上放映的影片所采用，但它们的成功始终不能和卢米埃尔的活动电影机的影片相匹敌。

第 二 章

卢米埃尔和梅里爱的影片

路易·卢米埃尔原是一位摄影师，因此，他没有为完成自己的电影机而去长期研究“走马盘”的必要。他的影片具有一种特别的风格，即它们是一种有系统的“活动照片”。

1895 年摄制了将近 12 部影片的路易·卢米埃尔是以业余摄影家（这些业余摄影家曾使他所经营的照相器材厂发了财）的方式来选择他的影片题材的。但他的摄影技术却很精湛。他是当时杰出的摄影师之一，擅长快速摄影，对于主题的组织和构图都具有杰出的见识。

路易·卢米埃尔的第一部影片《工厂大门》可以说是一部宣传片，曾在讨论法国照相企业发展问题的讲演会上公开放映过。片中那些头戴羽帽、腰系围裙的女工们和推着自行车走的男工们，至今还使人感到一种朴素的魅力。影片在表现工人以后，接着表现一辆由两匹骏马拉着的马车载着厂主们驰进工厂，然后司阍把工厂大门关闭起来。

卢米埃尔这位里昂的工业家还把他的工厂中一些别的题

材摄成影片，如：《木匠》、《铁匠》、《拆墙》等等。此外他还非常喜欢摄制一些业余摄影家的主题，即表现家庭生活的安静乐趣。属于这类主题的影片有：《婴儿的午餐》、《金鱼缸》、《儿童吵架》、《海水浴》、《玩纸牌》、《下棋》、《钓虾》等等。

这些影片既象一本家庭的照相册，同时又象无意中拍下来的一部描写上世纪末一个法国富裕家庭的社会纪录片。卢米埃尔拍下了一些很成功的情景，使观众在银幕上能够看到象自己一样的生活，或者他们所向往的生活。

这些家庭场面，有一部分是在萧塔镇上卢米埃尔的父亲的一所漂亮房子里拍摄的。奥古斯特·卢米埃尔[①]在萧塔曾拍过《烧草的妇女们》，很成功地利用浓烟的效果使放映出来的活动形象产生一种纵深感。路易·卢米埃尔在那里拍摄的《出港的船》，是一部在摄影方面很成功的作品，背光的反射作用，赋予海浪以一种立体感，独出心裁、非常巧妙地设计的构图把两位卢米埃尔夫人和他们的婴儿安排在画面的上角，使画面带有浓厚的诗意。

影片《婴儿的午餐》充满着亲切的情调。它表现穿衬衣的父亲（奥古斯特·卢米埃尔）和穿条纹绸短衫的母亲用温柔的眼光瞧着一边喝粥一边手里玩弄一块饼干的小宝宝。在画面前景有一只盘子，里面放着银制的咖啡壶和酒瓶。为了使观众能够很好地欣赏这三个扮演者的简单而自然的表情，画面是用“中近景”来拍摄的。

路易·卢米埃尔最有名的和最被人仿效的两部作品是

① 路易·卢米埃尔之兄。—— 译者

《火车到站》和《水浇园丁》，在这两部影片里可以看到卢米埃尔此后在某些方面发展的端倪。

在影片《火车到站》中，火车好象从银幕里面驶出，奔向观众似的，使观众看了大吃一惊，以为真会被火车轧死。这就是说，观众看到的东西已经和摄影机看到的东西融为一体，摄影机第一次变成故事里的一个角色了。

在这部影片里，路易·卢米埃尔充分利用了一个具有很大“景深”的镜头。人们首先看到一个空无一人的车站（远景），然后一个搬运工人推着行李车在月台上出现。接着从地平线上出现了一个黑点，很快地越来越大，不一会儿工夫火车头便占满了整个银幕，向着观众冲来。列车沿着月台停下，许多旅客走近车厢。围着苏格兰式披肩的奥古斯特·卢米埃尔夫大带着两个孩子夹杂在旅客中间。车门打开了，旅客在那里上下。这时可以看到一对青年，他们并没有意识到自己已成为这部影片里的“情侣角色”：男的是一个外省的年轻农民，手里拿着一根木杖；女的是一个非常漂亮的少女，穿着一身雪白的衣服。这位天真少女看见了摄影机，露出很自然的害羞模样，迟疑了一会儿，就从摄影机旁边走过，登上火车。农民和少女这两个形象都是用特写镜头拍摄的，所以看得非常清楚。

在《火车到站》这部影片里，实际已经使用了今天电影里所用的镜头连接方法。从火车在地平线出现的远景起直到最近的近景为止，就是采用的这种方法。而且这些镜头不是分开的或切断的，而是利用一种相反的“移动摄影”把它们连接起来的，即摄影机不动，而让物体和人物有时离摄影机

近些，有时又离得远些。这种“视点”的不断变化，使影片产生一连串不同的形象，正象现代的蒙太奇所表现的连续镜头一样。

影片《水浇园丁》没有《火车到站》在技术上的优点，然而它的剧情却很成功。故事很简单：一个儿童用脚踩住了一条胶皮水管，园丁以为水龙头出了毛病，打开唧筒的水龙头来检查，这时，突然水从龙头里喷射出来，溅了他一脸。这种题材以前已被画家画成漫画，年仅 10 岁的卢米埃尔的小弟弟大概仿效了这种漫画，作为恶作剧的游戏，然后由他的哥哥把它写成剧本。影片拍摄的技术并不高明：光线很暗，构图也很平淡，自然背景被过多的树叶所遮盖，因而显得特别杂乱。爱迪生有两部影片，里面描写一个孩子在弗雷德·奥托的鼻子底下摇动着胡椒瓶子，《水浇园丁》采用了类似的噱头，所以获得成功。这一最早用影片叙述故事的成功为以后的电影艺术开辟了道路。

《水浇园丁》对路易·卢米埃尔来说，还不是唯一的喜剧电影。由奥古斯特·卢米埃尔和克莱芒·莫里斯演出的影片《摄影师》，描写一个鲁莽汉把摄影机碰倒。《膝行人》则描写一个假装的膝行者为了不让警察抓住，竟站了起来飞也似的跑掉，这是以后的“追逐片”的先声。影片《机器肉店》表现一头猪被送进一架机器里去，出来的时候竟变成了一串串的香肠。……诸如此类的题材都是在滑稽画报，尤其在连环画《无言的故事》里用过了的；第米尼曾指出这种连环画同“连续摄影机”拍摄下来的连续形象，颇相类似。

1895 年 6 月，当路易·卢米埃尔在梭昂河上的纳维尔

市，把参加照相会议的代表们下船的情形拍摄下来时，他已开始成为第一个新闻片的摄制家了。代表们在二十四小时以后，看到了影片《代表们的登陆》，片里有天文学家强逊和罗讷省议长拉格兰奇会谈的情形。当影片上映的时候，拉格兰奇站在银幕后面，把自己在会谈时所说的话重复了一遍。这可以说是有声电影第一次天真的尝试。

爱迪生的“电影视镜”限于表现一些“走马盘”式的影片，而卢米埃尔的“活动电影机”则是一部“重现生活的机器”。这时在银幕上活动的已不再是一些木偶，而是一些很清楚的和真人一样大小的人物，他们的面部表情和姿态比在舞台上看得更为清楚。而且有些奇迹在舞台上是看不到的，例如：树叶被风吹动，风把烟吹散，海浪冲击岸边，火车头好象向观众座位上冲来，人物的脸向观众渐渐接近等等。早期的影评家对这些画面曾经这样惊讶地赞许说：“这和现实中我们看到的自然情景完全一样！”路易·卢米埃尔作品中的现实主义就是决定他成功的关键。

和狄克逊相反，这位电影机的发明者拒绝使用舞台的手法，也就是说，既不用场面调度，也不用演员，他的剧本是由自己的亲戚、雇工或者朋友来演出的。

1896年初，由于巴黎“大咖啡馆”的放映获得了极大的成功，路易·卢米埃尔从此就雇用了许多摄影师，并由他加以培养和训练，其中有普洛米奥、梅斯几奇、弗兰西斯·杜勃利埃等人。

卢米埃尔的摄影师，同时也是电影放映师，都能洗印影片。他们最早拍摄的影片是一些模仿在巴黎“大咖啡馆”上

映获得成功的作品，如《里昂戈德里埃广场》等街景影片。这些影片使观众认识到，电影能够很好地把周围的现实纪录下来。摄影机在户外的活动可以引起人们的好奇心，同时也是一种很好的宣传。因此，卢米埃尔的摄影师往往在热闹的十字路口站上好几个钟点，装模作样地空摇着摄影机的摇柄。到了晚上，那些认为自己已被摄入镜头的看热闹的人们，为了想在银幕上看到自己，都纷纷涌进了电影院。

卢米埃尔的摄影师们创造了新闻片、纪录片和报道片，并且开始运用了最早的蒙太奇。在最后这一非常重要的领域里，他们的老板已为他们开辟了一条新的道路：他摄制了 4 本每本能放映一分钟的描写消防队员生活的影片，即《水龙出动》、《水龙救火》、《扑灭火灾》和《拯救遭难者》。这四本在 1895 年摄制的影片，由于当时放映机的改善，已经可以连接成为一套影片，由此遂形成了最早的蒙太奇，这种蒙太奇由于从火焰中救出一个遭难者这一“精彩演出”而达到了戏剧性的高潮。

随着大型报道片的需要，蒙太奇更加发展起来。最早的报道片是 1896 年春天由弗兰西斯·杜勃利埃和夏尔·姆瓦松摄制的《沙皇尼古拉二世的加冕》。这部由十来部影片卓越地结合在一起的作品，通过一些主要的插曲来叙述事件，正和当时刚开始拍摄新闻的摄影记者用主要照片来报道事件一样。这种叙事方式并不是从戏剧中学来的；如果说它从别的艺术借用了一些手法，那就只能是来自很早以前就以主要插曲来描绘官方典礼的版画。例如版画《罗兰公爵的葬礼》(1608 年) 就和这部影片很有类似的地方。

卢米埃尔的另一个摄影师，1897 年从索术尔地方带回了将近 30 部描写该地有名的骑兵学校马术表演的影片。这已是一部能够连续放映 30 分钟左右的纪录片。反之，我们在卢米埃尔的作品目录里找不到科教片。这种影片样式不是在里昂工厂而是从马莱的实验室里产生出来的，在那里，这一工作是由最早摄制显微电影的一位美国教授和向伦敦皇家协会提出最早 X 光影片的麦克·英梯尔博士担任的。

户外场面、室内场面、新闻片、报道片、旅行片等，是卢米埃尔和他的门徒创造的主要影片样式。但到 1897 年，由于克莱芒·莫里斯的要求，乔治·亚托和布雷托曾在户外搭起一些布景，由一些演员化妆并穿上服装来演出一些故事。这些演员所演出的喜剧片都是一些极简单的笑剧，剧情和《水浇园丁》十分近似。但它们那些戏剧性的场面却具有较多独创性：他们扮演了一系列死去的名人如罗伯斯庇尔、马拉、查理十二、吉斯公爵等，使历史故事第一次在电影中出现。在《护卫国旗》、《最后的子弹》等影片里还有战争场面。这些为以后的发展开辟了道路的影片，主要是采取活动画片、幻灯片或者“立体镜”所用的照片中的题材而摄制出来的。

以上这些影片是在卢米埃尔公司决定专门经营摄影机和大量影片拷贝业务而几乎完全放弃制片工作以前的一些时候摄制的。自此以后，卢米埃尔所有的摄影师几乎都被解雇。1898 年以后，在卢米埃尔的新片目录里就只有一些新闻片和旅行片；同一般照相企业距离极远的导演工作也被放弃，让给别的一些竞争者如乔治·梅里爱等人去干。

从技术方面来说，卢米埃尔的摄影师在最初的特技摄影

和移动摄影上都作了重大的贡献。

1896年1月，他们在巴黎“大咖啡馆”将影片《拆墙》倒过来放映。他们用了“走马盘”里已经用过的一种方法，使墙好象突然修好似的，从一片灰尘中竖立起来。以后普洛米奥在他用同样的特技方法摄制的影片《迪安娜在米兰的沐浴》中，也表现了跳水者先把脚从水里面伸出来，然后很快地跳上了跳板。这种技巧虽很有发展前途，但还是赶不上1896年春季普洛米奥在威尼斯发明的“移动摄影”的重要。

普洛米奥曾经这样说明促使他发明“移动摄影”的经过：“当我乘游艇回到旅馆的途中，我看到河岸好象从船面前溜走似的，越离越远了。于是我就设想：电影既然能使不动的形象产生运动，那么我们也许可以改变这种办法，用移动的电影摄影机来使不动的东西发生运动。”

于是电影摄影机第一次开始活动起来了。这种手法获得了很大成果，它可以把人们在火车上、爬山电车上、轻气球上以及巴黎铁塔的升降梯上所看到的风景拍摄下来。但是卢米埃尔的摄影师们的“移动摄影”只应用于纪录片方面，1896年狄克逊所用的“摇拍”，情形也是一样。

路易·卢米埃尔和他的摄影师们对电影的贡献虽然很大，可是停留在某种技术水平上的卢米埃尔的现实主义却未能给予电影以它所应当具备的主要艺术手法。

经过18个月以后，观众对于卢米埃尔的“活动电影机”已经不感兴趣了。这种一次只能放映一分钟，而在艺术手法上又仅仅限于题材选择、构图和照明的活动照片，由于它的表现方法只是纯粹的平铺直叙，结果把电影导向了死胡同。

要想从这种情况下摆脱出来，电影必须应用与其相似的另一种艺术，即戏剧的艺术来叙述故事。乔治·梅里爱所做的就正是这一方面的工作。

乔治·梅里爱的天才的主要标志，按他自己的说法，是他首先把电影引向了戏剧的道路。但实际上，在他之前已经有些先驱人物这样做过了。

据我们所知，狄克逊和库恩曾经在摄影棚里导演过影片。在巴黎“大咖啡馆”放映电影以前，亨利·约利已经模仿爱迪生的色情影片，为他替百代公司制造的“电影视镜”拍摄过一部名叫《交际花脱衣》的影片。在百代公司的影片目录里，同时还有一些表现犯罪和色情的简单故事片。美国的比沃格拉夫公司此时也摄制过一些简短的喜剧片，如《剧场的帽子》、《枕头战》和《黑孩子洗澡》等等。但比沃格拉夫公司的影片和卢米埃尔、高蒙、斯克拉达诺夫斯基以及威廉·保罗的影片一样，仍以户外片和新闻片占绝大多数。

新兴的电影艺术也和以前的戏剧艺术一样，选择了《基督受难》的故事作为最早的重要题材。我们认为最早拍摄《基督受难》的是卢米埃尔公司。这部表现耶稣基督生活与受难的影片（从方士膜拜婴儿基督起，到基督复活止），可能是布雷托和乔治·亚托于 1897 年在巴黎导演的。但影片在美国上映时，广告却宣称它是在波希米亚的霍里茨根据捷克农民演出的一出堪与奥贝拉美高[1]相比美的《基督受难》剧拍摄

① 德国巴伐利亚省的一个城市，以通俗戏剧著名，《基督受难》一剧曾在该城演出十年之久。—— 译者

的。事实上，这第一部在电影中表现戏剧的重要影片是和留存到现代的中古戏剧和宗教神话剧确有关联的。

从美学观点来说，这部影片的成就实很有限。剧中人物在大幅画布做成的布景中演出，小得简直使人看不清楚，拍下来的画面更加重了这种单调。可是这一长 250 米分为 13 部分的影片却能放映一刻钟，这对于观众来说已是一个奇迹。在电影中以“十字架之路”的油画形式，以活动画片及用于幻灯及“立体镜”的图片形式来叙述一个长篇的故事，这还是第一次。

美国某剧院的老板曾用一万美元的代价收买了卢米埃尔的这部《基督受难》。另一位没有买到这部影片的竞争人，蜡人馆经理霍尔曼，则想用较少的资金来摄制一部更好的影片。他在纽约某大饭店的屋顶上排演了一出《基督受难》剧。这部影片的导演据说是一位“立体镜”的专家，他曾要求演员拍戏时站着不动，但人们并没有照他的办法去做。这部至今未保留一张剧照的影片，似乎超过了它所模仿的卢米埃尔的《基督受难》剧，所获得的成功也更大。它在长时期内被传教士所利用，带到各地放映。以抄袭和翻印[①] 为能事的费城人西格蒙德·刘宾也摄制了一部《基督受难》片。在这部影片里，从搭在院子里的背景上面可以看到邻近房屋的窗口挤着一些好奇的观众。

在法国，基尔希纳（别名里尔）摄制的《基督受难》一片，比卢米埃尔似乎还要更早。他在“国王照相师”比鲁的

① 翻印是从“正片”制成“复制的底片”，由此再印出许多新的拷贝。

资助下曾摄制《沙皇游历巴黎》一片，接着又摄制过一部名叫《新娘就寝》的影片，后一影片是根据女演员路易丝·米莱在巴黎奥林匹亚剧院演出的哑剧摄制的。

和卢米埃尔的影片以及两三部爱迪生的影片一起保存到现在的《新娘就寝》，是稀有的初期作品之一。女演员米莱的身材略嫌肥胖，面部表情也有些庸俗，但她的舞姿却极优美。由于连续拍摄的技巧使那些因服装演变而丧失的女性风姿得以重现出来。她的舞蹈动作具有典礼舞那样的优美感，而这种舞蹈的轻快和动作的迅速并未因此排斥掉它的庄严性。色情的表现只限于显露一下白色丝袜绷得紧紧的膝盖。从她飞翔得象蝴蝶的裙子旁边，人们几乎看不见那位笨拙可笑的丈夫的黑色衣边。

里尔的《基督受难》剧，是由一些在残废军人节上表演宗教剧的演员们来演出的。我们对于这部已经遗失的影片，只知道里尔曾经用一件白色紧身的长袍，在基督身上形成各种曲线。里尔除了摄制色情的影片以外，还替资金雄厚的天主教出版机关“波纳出版社”摄制了一些用于传教或娱乐的影片。他死于 1900 年前，在他死前，他已不再从事导演工作了。

但电影戏剧的真正诞生，直到乔治·梅里爱手中方始实现。

乔治·梅里爱这位 35 岁的巴黎人，十几年来一直经营着罗培·乌坦剧院，它是由这位著名的魔术师为了表演戏法而设立的小剧场。乔治·梅里爱很富有，过着优裕的生活。他

的妻子和他结婚时，给他带来了二万五千金路易[①]的财产。梅里爱的父亲是一个经营鞋子工厂的厂主，留给他一笔很大的遗产。罗培·乌坦剧院的营业当时非常兴旺，也给梅里爱这位剧院老板带来了很多收入。

以魔术家及制造木偶和演出木偶戏为职业的乔治·梅里爱，是对巴黎“大咖啡馆”的第一次电影放映深感惊奇的观众之一。曾经有过这样一段传闻：梅里爱曾要求安东尼·卢米埃尔把他儿子发明的机器卖给他，但安东尼回答说：“活动电影机”不会流行很久（卢米埃尔的机器实际只流行了十八个月），因此他要自己取得这一发明所能得到的利益。安东尼这种想法很对，因为当时曾有人向他出过一千金路易的高价，他都不肯出卖，而不出一年，“活动电影机”却给安东尼带来百倍于此的收入。

几周以后，乔治·梅里爱从伦敦的光学家威廉·保罗那里买到了一部放映机，并向柯达公司购买了价值一千四百金路易的胶卷。梅里爱拍摄的初期影片全无一点独创性。《玩纸牌》、《街头风光》、《水浇园丁》、《火车到站》、《工厂大门》、《铁匠》、《海水浴》、《儿童玩耍》等这些影片，都是模仿卢米埃尔的，而《蛇的舞蹈》和《杰出的画家》，则是模仿爱迪生的。梅里爱在1896年摄制的80部初期作品全无独创之处。魔术表演的影片也同样没有创造性。在他之前，卢米埃尔拍摄过特莱威的戏法，第米尼拍摄过雷那利的魔术，他们都没有利用特技摄影。

① 法国路易十三时代铸造的金币，每一路易值20金法郎。——译者

梅里爱的创造性，是在他注意到特技摄影以后，即 1897 年他在巴黎附近的蒙特洛伊他的美丽的庄园里用 8 万金法郎建筑了一个摄影场以后，才开始表现出来的。

他对于特技摄影的运用，是在偶然的情况下领会到的。某次他在放映从巴黎歌剧院广场摄来的影片时，发现一辆行驶于马德兰—巴斯底间的公共马车忽然变成了运灵柩的马车，他感到非常奇怪。但稍经思索以后，他就找到了发生这种变化的原因：原来在摄影时胶卷被挂住了，而摄影机仍在继续运动。当然巴黎的交通是不会因为摄影机顷刻之间的故障而停止的，就在胶片挂住这样短短的刹那间，运灵柩的马车恰好来到了公共马车的地方。这件事情对梅里爱来说，实和“牛顿的苹果”一样，使他由舞台的特技专家一变而为银幕上的特技专家了。

1896 年 10 月拍成的《贵妇失踪》，就是用这种技术摄制的第一部影片。在罗培·乌坦剧院这种将贵妇人从有变无的戏法，原需借助于机器装置和地板活门。但在舞台上却不可能拍摄这种戏法；在第二帝国末期照相师所用的人工灯光对于电影还很难应用。梅里爱在 1906 年以前只在不得已的情况下，即在 1897 年为拍摄歌手波留斯的四个节目时，曾应用过一次人工灯光。

在拍摄《贵妇失踪》的时候，蒙特洛伊的影片还是在露天拍摄的。一张布景挂在花园的墙上，因为没有地板活门，梅里爱就用停拍一分钟的方法，使贵妇人离开镜头，这样，在放映影片时，就可以看到她所坐的椅子上忽然空无所有，使梅里爱这位魔术家（他在很短一段曝光时间里一直站在原地

不动）无须再去翻弄他那块传统的黑布了。

但这种使形象消失的方法，还不能把贵妇人变成魔鬼、花瓶或者花束。后一特技，是在一年以后，在影片《浮士德与玛格丽特》中才开始应用的。这一题材在卢米埃尔的影片里早已用过，但在梅里爱的影片中，却成了一种新的主题。

1897 年是梅里爱收获最多的一年。无疑地，他从霍布金斯在美国出版的《魔术》这本书里得到了很多知识。这是一本真正关于幻术和特技照相的百科全书，里面叙述了在照相术非常发达的时代—— 第二帝国时代—— 发明的种种技巧。“魔术照相”在梅里爱手中变成了“迭印”。同时他还利用了“合成照相”、“二次或多次曝光”、“画托”或“黑魔术”等技巧（这些都是当时摄影场里惯用的术语）。这些特技摄影被用来代替由于没有机械装置因而不能在蒙特洛伊摄影场实现的某些戏剧手法。

梅里爱还是第一个将模型（在剧院和马戏团里当时已经应用）和透过玻璃鱼缸的摄影（在魔术中也有同样的做法）应用于电影的人。他的多次曝光，次数最多时到过 7 次（如《管弦乐队队员》、《音乐狂》两片就是这样拍摄的）。最后他还将移动摄影作为一种特技摄影法来应用（如 1901 年拍摄的《橡皮头的人》就应用了这一方法）。

这类特技摄影，在梅里爱之后变成了电影技术的要素。但梅里爱利用特技，经常是为了使人感到惊奇。它本身成了一个目的，而不是一种表现的手段。梅里爱发明的是未来电影语言的音节，但他应用的却是莫名其妙的咒语而非表达意思的语句。人们在他的作品中可以看到他的魔术方法和电影语

言应用之间有很大的距离。更特别的是梅里爱对蒙太奇的概念。卢米埃尔的摄影师们是从摄制报道片的体验中体会到蒙太奇的，他们把在不同场所拍摄的各个场面，根据事实联系的自然逻辑互相连接起来：而梅里爱，却把从厨房里走出来的灰姑娘和走进舞厅的灰姑娘连接在一起，而把它称作“场面的转换”。

梅里爱天才的特征，在于有系统地将绝大部分戏剧上的方法如剧本、演员、服装、化妆、布景、机关装置，以及景或幕的划分等等，应用到电影上来。他在这方面所获得的成绩，直到今天还以各种形式保留在电影中。但他这种应用也并不永远是机械的，例如他以照相的特技代替了舞台上的机械装置。同时，由于无声电影的需要，梅里爱也特为演员们发明了一种新的演技，这种演技虽和哑剧的演技有所不同，但着重夸张和手势，因为它非常注意动作，而对面部表情则极不重视。

无声电影的需要，也使梅里爱不得不把舞台装置和照相馆里幕景的特别技巧结合起来。由于他从不应用人工灯光，因此为了塑造人物和表现某种感情或情景，他就必须加强幕景的作用。

在蒙特洛伊的摄影场里，道具和房屋是用锯木板制成侧面景片，或者是画在背景的布幕上的，因此看起来很象真的一样。为了使背景调和，梅里爱又用水彩颜色画出影子和光，把一切描绘得真假很难分辨，这种真假的混淆对于构成这位导演特色的幻想性创造，有很大的帮助。

乔治·梅里爱在他的玻璃摄影场刚刚建成和布置妥当以

后，就决定把自己关在里面工作。实际上，从1900年以后，他就从未走出他的摄影场一步。

梅里爱当时曾这样写道："我这一摄影场是摄影师的工作室（他在那里装置了各种设备）和剧院的舞台（他在那里采用了各种机械装置）的结合。"成为梅里爱唯一光源的日光，是透过玻璃的屋顶或墙壁射进摄影棚去的，这种照明可以利用遮阳光的幕来进行调节。

在摄影场的一头有一间套间，里面放着摄影机。它是一个实验室，梅里爱在那里利用红色的光线来实现特技摄影的微妙魔术手法。另一头是舞台，原来台面很窄，后来建了很宽敞的后台。1900年前后，当梅里爱的公司——明星影片公司——生意鼎盛，使他能够导演一些场面宏伟的影片时，他便在蒙特洛伊摄影场里安装了各种精巧的舞台机械装置，如各种形状的陷阱门、吊桥、活动的门窗等等。他还利用铁索使剧中神仙在空中飞行，他又采用了神话剧中的那种分列式、芭蕾舞和崇神的场面。当时的夏特莱剧院乃是梅里爱模仿的理想对象。

舞台在蒙特洛伊摄影场里占着相当重要的地位，时常要把它全部拍摄下来。摄影机经常被放在这一小摄影场的最后面，它象坐在安乐椅上的观众一样，一点也不移动。梅里爱拍摄的每部影片，总是从同一视角，象乐队总指挥那样能够看到所有的幕景——从顶棚一直到脚灯，他从摄影机这位想象的观察者所在的角度出发，将由近及远的一切景象，统统都拍摄进去。

梅里爱由于拘泥于戏剧的美学，所以从未利用景的变换

和视角变化的蒙太奇。他的影片不是按情节段落而是按画面排列的，每一画面都和戏剧的场面完全相同，全无视角的变化。梅里爱在他的一些短片里（片中视角也从未发生变化），为了表现主人公的雄伟起见，也偶尔把特写镜头作为一种特技来使用（在《格利佛游记》和《橡皮头人》这两部影片里就有这种情形）。

梅里爱还指导演员仿效舞台剧的作法。在他拍摄的魔术影片里，当片头字幕升起之后（片头字幕时常和幕一样向上升起），魔术家就从舞台后面走出来，对想象的观众们行礼，然后开始表演。表演完了以后，他又面带微笑地行礼，接着好象因为受到鼓掌又行礼致谢，一直到影片告终之前才离开舞台。

在梅里爱的神话剧里，情节发展的顺序不是按照实际生活情况而是根据演剧的习惯编排的。例如《太空旅行记》这部影片，第一个场面表现一节车厢的内部。火车停止，旅客们从火车上下来，车厢里空了。接着的场面是表现车站。人们在空荡荡的月台上等待着火车的到达。火车头开进车站，火车又停下来了。这次是从客车外面来表现以前见过的旅客又在那里第二次下车。这完全是神话剧里的习惯，这种习惯在1908年以后已为电影所摒弃了。

从1900年一直到他结束电影事业为止（1912年前后），梅里爱在影片艺术上没有什么显著的进步。他一直死守他的一套美学，即戏剧纪录片的美学。他采取的风格使他创造了一个光怪陆离的史诗式的、充满魅力与幻想的世界。他的影片，特别是手工染色的影片，在电影尚未成熟的时期里，代

表着一个惊奇的孩子眼中所看到的一个充满科学奇迹的世界。梅里爱是以原始人的那种聪明、细致的天真眼光来观察一个新的世界的。在他的影片里，他把荷蒙库卢斯和普罗迭，彼洛特和儒勒·凡尔纳，卡拉波斯和芒戴·达盖尔结合在一起[①]，把科学和魔术，把具有非常尖锐现实感的幻想和机械师那种准确的作风结合在一起。这位怪人当他以为只创造了特技摄影时，却发明了各式各样的东西。

格里菲斯（他对梅里爱并不十分熟悉）有一天说过这样一句话："我的一切应当归功于梅里爱。"这句话所包含的真实意义，远远超过他自己所理解到的范围。其实格里菲斯应该更正确地这样说："我的一切应归功于卢米埃尔和梅里爱二人"，因为从这两个人开始才展开了一场对立性的竞赛，在这场竞赛中，格里菲斯由于他的天才，做了评判员之一。

当梅里爱意识到自己使命的那年——1897年，全世界的电影正开始面临着严重的危机。在美国，爱迪生宣布了一个"专利权的战争"，他聘请了许多律师起诉，目的是要独占电影的发明权。爱迪生的竞争者一个接着一个消失不见了。

只有"比沃格拉夫"和"维太格拉夫"两家公司还能存在。前者专门拍摄新闻片；斯图亚特·勃拉克顿创办的"维

① 荷蒙库卢斯是歌德《浮士德》中的矮鬼。普罗迭是希腊神话中的海神。彼洛特是17世纪德国文学家，自然科学家和有名的美术建筑家。儒勒·凡尔纳是19世纪的法国科学幻想小说家。卡拉波斯，希腊神话中的驼背的恶巫婆。达盖尔，19世纪照相机发明家。——译者

太格拉夫”公司则是以拍摄两部成功的故事片而开始制片工作的。这两部故事片一部名叫《屋顶上的窃贼》，另一部是在美西战争刚开始时拍摄的爱国影片《扯下西班牙旗》。但爱迪生的控诉却使这一缺乏资本的公司出品大为减少。1898 年以后，美国的故事片只有爱迪生公司摄制的一些影片和“比沃格拉夫”公司为自己的电影机（即名为“缪托斯柯甫”的电影机）摄制的色情短片。由于缺乏竞争，所以这些影片（我们对于这些影片了解很少）在质量上一直很差。

在法国和其他欧洲国家，观众对电影的厌恶是从巴黎“义卖市场”的火灾开始的。那次火灾是由于一个放映电影的技师不慎将放映机用的醇精灯翻倒，烧着了一间堆木柴的小屋，结果引起了大火，这场火灾烧死将近二百个上层社会人士，因此，人们把电影看成危险的娱乐。很显然，如果当时电影已经成为有利可图的企业，那么，这种恐怖心理也自然会消失的，正象瓦斯的爆炸并不会影响煤炭的开采一样。可是当时观众对于那些火车进站、小孩吃饭、工人从工厂出来、园丁被水浇了这老一套的影片，已经看得厌烦了。而产生这些老一套影片的原因则是因为人们认为模仿成功的作品是保证成功的最好办法，所以竞相仿效卢米埃尔的作品。活动照片以前曾当作一种科学的奇迹来展览，而现在这种展览似乎已经到了结束的时候了。

人们对电影的厌倦，引起电影院无人光顾的现象。原来专门在大都市放映的影片现在只得到各地去做流动放映。原先经营留声机和“电影视镜”的巡回商人，这时只好对乡下人夸耀他们还没有看过的这种科学的奇迹。电影在节日市场

上和 X 光、无线电报、有胡子的美女、飞艇模型等这些东西放在一起，供人们前来欣赏。

和别人一样遭到危机影响的梅里爱，无法把自己的罗培·乌坦剧院改为每天放映几次的电影院。照他宣传的广告说，在他的电影院里放映的电影片，是一些“与众不同的……真正的小型神话剧和小型喜剧”。梅里爱第一种与众不同的影片样式乃是他排演的新闻片。

这种曾被爱迪生和卢米埃尔排演过的新闻片，在今天看来，似乎非常幼稚。但在上世纪末期，照片还未在报纸上出现，人们只能从画片上看到沙皇的加冕典礼、德莱孚斯的褫职[①]、麦金利总统的选举，以及蒙特帕纳斯车站发生的事故等等，因而对摄影场把这类事情排演出来的影片很感兴趣。不弄虚作假的梅里爱，在他这种影片里并未把真正的事实表现出来。后来查尔·百代也同样没有在这种影片上采取真实的作法。

罗培·乌坦剧院曾上映过 4 部关于《哈瓦那湾战舰梅茵号的爆炸》(1898 年摄制）的影片，放映的那一天正是这一事件促使美西战争爆发的同一天。在放映此片一年以前，梅里爱已经排演过有关土希战争的几个插曲了。

表现梅茵号战舰的影片放映时间不到 5 分钟。其中最吸引人的一幕是通过玻璃鱼缸摄下来的鱼群游动、海藻浮动的海底景致。不久以后，梅里爱又拍摄了一部排演的新闻片

① 德莱孚斯，犹太人，法国军官，1899 年被诬叛国，冤屈地被叛徒刑，当时曾引起法国舆论的抨击，历史上称为德莱孚斯案。—— 译者

《德莱孚斯案件》（1899 年摄制），这是他导演的第一部长片，能够放映 15 分钟之久。

当时，德莱孚斯事件正值炽热时期。曾经反对布朗热[①]的梅里爱，本身就是一个德莱孚斯的左袒者。他这部在雷恩审判期间所拍的影片，故意用了能够引起对这个被冤枉的人表示同情的一些插曲，如：德莱孚斯的褫职、德莱孚斯和他妻子在狱中的会面、德莱孚斯的律师受到了袭击等等。这部影片是用细致的现实主义手法来导演的，在某些插曲里梅里爱并模仿了原来的照片。此外，他又运用了新闻片里的那种特殊的风格；他暂时放弃了“乐队指挥”那种视角，允许他的演员接近摄影机表演（如片中“新闻记者在中学校的争吵”这一场面就是这样拍摄的）。

梅里爱在导演了《德莱孚斯案件》之后，不久又导演了《灰姑娘》。这部影片是根据不久以前他在剧院里上演的神话剧，利用原来的演员、服装和幕景摄制的。影片在放映了七八分钟以后，最后出现了有 36 个群众演员参加的游行、芭蕾舞和崇神的场面。

在这部影片里由于使用了“调换的特技摄影”，所以无需用地板活门就使南瓜变成了马车。但除了这个细节之外，根据保存到现在的两三张照片来判断，可以看出《灰姑娘》一片是一部拍摄下来的哑剧，它不过把舞台上演员们的表演，原封不动地照样搬到银幕上来而已。

① 布朗热，19 世纪法国军人，1886 年任法国陆军部长，在任期间企图发动政变，建立独裁政权，1891 年阴谋失败，逃至比利时自杀。—— 译者

这种美学方法在梅里爱以后导演的神话片或大场面的影片里，也同样被应用。这些影片有：《圣女贞德》（可以放映15分钟，有500人出场）、《圣诞节之梦》、《小红帽》、《蓝胡子》、《鲁滨逊漂流记》、《格利佛游记》等。在影片《格利佛游记》里还利用了特写镜头，但它只是一种用以表现高大的身材的特技摄影。在《蓝胡子》一片里，一把小小的钥匙成了一件不可缺少的道具。在舞台上，它可以利用演员的一句话或者一个动作表现出来或者暗示出来。但摄影却不可能给人同样清楚的感觉，因此，梅里爱在他的戏里必须制造一把和炒勺一样大的钥匙，这是因为他没有利用“特写镜头”的缘故。

这位蒙特洛伊摄影场的主人在他著名的《月球旅行记》中达到了他艺术的最高峰。这一艺术上和商业上的巨大成功使他的公司闻名于世，这部影片到处被仿制或抄袭。

剧本是根据儒勒·凡尔纳和H.G.威尔斯的两部有名的小说改编的。但梅里爱在改编时却加进了他自己的一些东西，即最能够吸引人的幽默和虽然很幼稚然而却很动人的幻想。影片的主题是描写一群穿着星相家服装的天文学家决定到月球上去旅行。他们来到一个制造复杂而奇怪的机器的工厂。他们从屋顶上看铸造一尊炮。一些美貌动人的女海员们搬来了一个大炮弹，在探险的天文学家们坐进去以后就被送进炮筒里向天空发射出去。

接着出现了《月球旅行记》里唯一可称为真正的镜头组合。人们看到一个用移动摄影拍下来的石膏做的月亮。随后整个月亮被炮弹遮住了（这里所用的是模型调换方法）。最后，

画面改变了，炮弹落在火山口的平原上，探险家们从炮弹上走下来，欣赏美丽而明亮的大地。

接下去的场面是梅里爱一再常用的主题：即行星和星座的展览，北斗星由六个手里擎着星形东西的美貌女郎来代表，金星神、火星神、土星神则在星球的窗子旁边出现。……当这些星星用迭印的方法在舞台黑暗的背景上连续出现时，探险家们则躺在地上大做其梦。后来他们被冷风吹醒了，钻到洞窟里去避寒。在洞里他们看见了巨大的蘑菇、月亮神和象贝壳之类的动物，如 H．G．威尔斯的小说里所描写的那样。被俘的探险家们从洞里逃了出来，找到了炮弹，飞离了月球，然后乘着降落伞降落到地球上。经过一小段海底旅行以后，影片在一个奇特塑像的揭幕典礼中宣告结束。

梅里爱宣称，这部能放映 15 分钟的影片，共花去摄制费 1500 金路易。放映一分钟的影片摄制费约需 100 金路易，这与今天的影片摄制成本相差不远。梅里爱在写他的回忆录时似乎把摄制这部影片的费用增加了三倍到四倍之多。

《月球旅行记》取得的成功，标志着舞台导演对卢米埃尔式的“户外摄影”的胜利。为了收回摄制所花费的成本，电影已有成为国际商品的必要。当时影片是不出租的，而是把它卖掉。《月球旅行记》一片共长 280 米，它的拷贝按每米两个法郎的价格出卖。这里面需要扣除胶片和洗印费 50 个生丁。假如人们把这部影片按照它的实际成本评为一万法郎的话，那么，要想收回这部影片的成本，只需卖出 30 部左右的拷贝就够了。

1900 年以后，梅里爱在英国游艺场里找到了主顾。这些

游艺场将梅里爱的影片作为吸引观众的一个“精彩节目”来上映。同时，欧洲各地和美国也向他购买了一些影片。

在法国，当《月球旅行记》上映的时期，两家大游艺场仍在放映新闻片。当时城市里的电影主要目的是为了做广告，所以常在大建筑物的屋顶上或咖啡馆的露天花园里放映。杜发叶尔百华公司曾经为了兜揽顾客来购买它的“几千种家具”，曾设立一个放映厅。但由于人们对电影缺乏兴趣，结果不得不将入场券免费散发到各住户家里去，并且还答应散发者如果有人前去观看的话，可以按座位数得到奖金。

1902 年，无论在法国、美国或欧洲大陆，只有巡回电影院才是唯一的真正“收费”的电影院。

因此，梅里爱把那些巡回放映商人召集到歌剧院所在的那条街上来，放映《月球旅行记》给他们看。他在自己剧场的隔壁，设立了洗印间和售片所。影片放映完毕以后，商人们争着问价钱，可是当他们听到一部影片要 550 法郎之后，一致认为太贵，结果梅里爱一部影片也没有卖掉。这就使得梅里爱决定将自己的影片毫无代价地借给一个设在“王座市集”的临时影棚去放映。为了这次上映，他还特别画了一张宣传画。这次上映获得了很大的成功，这个消息马上在巡回放映商人中间传开了。梅里爱仅在法国国内就把摄制这部故事片的费用全部收回。

在美国获得的成绩更大，几十部以至几百部的拷贝被销售一空，梅里爱对这点感到非常奇怪，因为他送往美国的拷贝事实上只有五六部。美国在这一时期对于艺术作品的权利是不尊重的。“爱迪生”、“比沃格拉夫”、“维太格拉夫”、“刘

宾”这几家公司，把《月球旅行记》翻成底片，然后印上几十部拷贝将这一不费他们分文拍摄的影片售卖出去。爱迪生对于这种翻印行为毫不感到羞耻，他认为这是收回自己的财产，因为梅里爱的影片曾利用了爱迪生发明的凿孔办法。《月球旅行记》一片使第一个经常性的影院在洛杉矶城设立，在这个边远城市的郊外，当时已有“好莱坞”这一地名了。

为了保护他在美国的权利，乔治·梅里爱在纽约设立了分公司，并派自己的弟弟加斯东当经理。不久以后，这个分公司就成为他收入的主要来源。1903 年梅里爱在英文本影片目录的第一页上写了这样一篇警告性的序言：

“乔治·梅里爱是用人工布景摄制电影的创始人，而这一创造曾给予将要死亡的电影事业以新的生命。他还创造了幻想的和魔术的景象。近来，各处都在仿效他的作品，但都没有获得成功。

“但是，许多缺乏想象力而仍想追求新颖的法国、美国和英国的电影制片商，认为最容易而且最经济的办法，就是去翻印梅里爱独自创造出来的影片。我们为了保护自己的权利，现在在此地设立了分公司。我们相信，法律对我们是会给予保障的。”

梅里爱除了摄制长篇影片以外，也摄过一些 100 米以内的短片。这些影片大都是利用简单或复杂的特技摄影来表现魔术，在这些影片中最有名的和最成功的作品里有：《摩菲斯特的实验室》、《魔鬼庄园》、《乔治·梅里爱的魔术》（用变形

法摄制）、皮格马利翁和葛拉迭》[1]、《魔窟》（用迭印法摄制）、《四个捣乱的人头》（用迭印的方法表现被割下来的头颅在黑色背景上活动）、《水上行走的基督》、《多变的人》、《管弦乐队队员》、《神奇的书》、《婆罗门僧与蝴蝶》、《橡皮头的人》、《显微镜里的舞女》、《音乐狂》、《地狱的土风舞》等等。这些影片有的比长片更为成功，后者虽然在导演技术上象机械一般的准确，但动作和节奏却往往松弛无力。

梅里爱并未不屑为广告工作，他曾摄制过《波尔尼布斯的芥菜》和《神秘的女胸衣》等广告片，还替其他公司如查尔斯·欧本所领导的英国伐尔威克公司摄制影片。梅里爱曾经替欧本摄制了一部《爱德华七世的加冕》（1902 年摄制），这是在加冕典礼举行前几个星期摄制的。这部影片是在特地由伦敦请来的典礼专家指导之下，在蒙特洛伊摄制的。爱德华七世由一个肉铺的年轻小伙计扮演，女王则由一个洗衣服的女人扮演。威斯敏斯特教堂、服装和仪式，都是参照实际的画片或者照片来拍的。巴黎一位新闻记者指责这部加冕典礼的影片，说它是一种“可恶的伪造”。这种说法显然是错误的。因为欧本和梅里爱是在举行典礼的前几个星期，就在伦敦一家大游艺场里上映了这部影片，他们根本并没有想以这部“纪录片”当作真实情况来放映。

1902 年梅里爱还摄制了一部用小模型构成的有名的影片《普累火山的爆发》。这一年标志着他的美学和企业已经达

① 皮格马利翁，古代的名雕像家，传说他塑造了葛拉迭女像，栩栩如生，女神维纳斯使之变成活人，嫁与皮格马利翁为妻。—— 译者

到了顶峰。当时，英国人在他们的广告上把明星影片公司所在的歌剧院街叫做世界电影中心。这位身兼制片人、影院经理、编剧、导演、布景家、特技专家、服装设计家和演员的艺匠（或更正确一点说，艺术家）的前途当时正属不可限量。这种成功推动了梅里爱前进，他无需依靠银行或后台老板，而成为独立支配自己艺术的主人。可是，在电影方面幸运是很短暂的。《月球旅行记》出现后仅仅五年，梅里爱的命运就已经注定了。人们已可预料到，他将和埃米尔·雷诺一样，终将在贫困之中死去。

在20世纪开始时，乔治·梅里爱以他发明的导演技术挽救了电影的命运，因为那时除英国以外，电影这一新的娱乐到处都处于濒危的境地，资产阶级已离开了电影，而一般平民则还没有光顾影院。

影片《月球旅行记》标志着梅里爱的全盛时代，这一时代继续了相当长的时期。《仙女国》和《太空旅行记》无疑是此时期内梅里爱两部杰出的作品。仿效夏特莱剧院的古神话剧《森林中的麋鹿》拍摄的《仙女国》，剧情主要是在海底布景中展示出来。根据留存在现在的剧照看来，梅里爱在这部影片里的丰富想象力，确实惊人。《太空旅行记》的缺点是它简直象《月球旅行记》的翻版，几乎所有精彩的场面都被重新采用，例如：星群间的飞行、那个奇特的工厂、一群疯癫的天文学家、行星和星座的展览等等。在另一部影片《魔鬼的恶作剧》中也同样有这种毛病，这部影片大部分仿自夏特莱剧院上演的神话剧，而穿插了一个较好的插曲，即星车在天空飞驰的场面。梅里爱在他电影事业的末期（1912年）摄

制的那部著名的影片《北极征服记》，也仍是以往成功作品和蒙特洛伊摄影场最有名的效果的重版，不过片中加上了一个所谓“白雪巨人”的巨大的机器木偶而已。

乔治·梅里爱在他全盛时代，更多地应用了“戏剧电影化”的公式。他把《浮士德》、《浮士德在地狱》、《塞维尔的理发师》和《里普》等歌剧或喜歌剧拍成电影。在《浮士德》里面，他模仿戏剧中典型的演出方法，从布景、登场人物一直到姿态和服装都和戏剧相同。

梅里爱的《天方夜谭》这部影片虽然因肤浅的东方色彩显得有些减色，但他的《巴黎到蒙特卡洛二小时的汽车竞赛》、《英吉利海峡下的隧道》、《巴黎到纽约的汽车竞赛》以及《罗培·马盖尔与贝尔特朗》这些影片却具有丰富的想象和灵感，而那部充满哲学气息、天真热情而富有社会意义的影片《历代的文明》，同样也具有这些特色。

但以上这些影片，都比不上那部专为英国儿童们拍的《仙女卡拉波斯》。在这部影片里，有头戴尖帽的巫师、闹鬼的凶宅、妖艳而残忍的贵妇、中世纪的诗人、怪兽的雕像、令人哀怜的女俘虏、深夜出现的幽灵……这一切浪漫主义的产物，越出了19世纪的时代，而与罗伯逊在法国大革命时期，即灰色小说最盛行的时期，在幻灯中用过的那些鬼怪形象结合了起来。

梅里爱的现实主义，即《德莱孚斯案件》和《鲁滨逊漂流记》中的那种现实主义，并未消失；在某些神话剧里，如在《烟囱打扫人贾克》、《海底两万里》、《圣诞节的天使》等影片里，它和幻想结合在一起。在《放火犯》(梅里爱也把它

叫做《一个犯罪的故事》，因为它是取材于齐卡的同名影片摄制的）里，现实主义更占着支配的地位。梅里爱在这个被很多人拍成电影的故事中，曾经插入了一个在自然背景中拍摄的场面。这在梅里爱实是一个唯一的例外，因为梅里爱在十年之中没有走出他的摄影场一步，但梅里爱在吹嘘克劳台尔按照他的设计而做出来的布景时，也时常称这种布景为“现实主义的”布景。

1906 年以后，梅里爱想和百代进行竞争。他拍了很多喜剧片，结果落入庸俗的老套。由于影片拍得太多，卖不出去，因而加重了他经济上的困难。

但梅里爱在纽约的分店却做出了很好的成绩。1908 年 10 月底，分店经理加斯东·梅里爱和他的儿子保罗，在芝加哥着手拍摄一部由美国人 L．J．卡特导演的西部片。这个公司在初期很顺利，但它只能给予乔治·梅里爱一部分的帮助。这个自尊心很强、“从不和人合伙”的个人主义者，结果只好向查尔·百代告贷，而把自己的剧院和摄影场交给百代作为债务的抵押品。

这样，梅里爱才能继续摄制了他的平凡的《闵希豪生男爵的幻觉》、出名的《北极征服记》以及新的《灰姑娘》和《布利琼家的旅行》等影片。这些影片完全由百代垄断发行，应得的租片费则用来偿还百代的垫款。但这些影片在放映上仍然失败。梅里爱责备齐卡删剪了他的影片。对百代公司而言，这一商业上的失败并不是一件不愉快的事情，因为他们借此可以挤垮一个已经失势的竞争者。

但这样巨大的失败并不单纯是由于敌对者的策略所造成

的。在今天看来，《北极征服记》这部影片所以仍有它的一定价值，因为它原封不动地保留着电影萌芽时代那种原始的艺术特点。但这部影片和意大利的《卡比利亚》、麦克斯·林戴的优秀作品、卓别林的初期影片、格里菲斯初期的伟大作品原是同时期的产物，而内容却好象相隔好几个世纪似的。1912年代的人们（除了儿童们以外）都认为梅里爱的作品远远落在时代的后面，几乎无法使他们理解。

纽约分公司突发的危机使梅里爱的困难更为严重。加斯东·梅里爱受当时流行影片的影响，和摄影师及演员们一道乘船出发到太平洋上拍摄电影。经过一年愉快的航海回来以后，打开装着影片的盒子，结果却发现因为没有用蜡封好，大部分影片已经发霉不能使用。那次远征就这样以经济上的破产告终。在巴黎，法警威胁着梅里爱的剧院和摄影场，使他不得不就此永远停止影片的摄制工作。1914年，由于第一次世界大战的爆发，欠款可以暂缓偿还，所以蒙特洛伊摄影场在大战期间还保留在梅里爱手里，他把这个摄影场改为小剧院，和自己的孩子们一道在那里演出歌剧给郊区的居民观看。战争结束之后，就连这个最后安身之地也被夺去了。梅里爱被迫论斤出卖他的影片；人们把他的杰作改制为梳子和牙刷。这位曾经是百万富翁的人在年逾六旬时竟沦为蒙巴纳斯车站的露天玩具商，有很多年月在那里贩卖玩具。1928年，他被新闻记者们发现，巴黎的报纸尊他为电影前辈和诗人。人们为这位老人举行了一次华宴，赠给他勋章，最后把他送往奥利一家养老院里，1938年他在那里与世长辞。

第 三 章

布赖顿学派和百代的创业

1900年左右的电影危机在英国要比欧洲大陆来得轻微一些。电影在很多游艺场里放映，而市集放映也由于有威廉·保罗这位先驱人物而迅速发达起来。保罗很快成了年轻的美国人查尔斯·欧本仿效的对象，后者是在“专利权的战争”中被驱离纽约，开始独立地经营“活动放映机”生意的。

威廉·保罗是从拍摄新闻片与外景影片开始电影工作的，他导演的第一部故事片名叫《大兵求婚记》，这部影片是由一些群众演员在简单的布景前演出的。1899年，他设计了一种柜形的摄影棚，到1903年为止，他在那里导演过很多重要的影片，如《匹克威克先生历险记》、《神奇的利剑》（中世纪的宗教剧）、《为我们祈祷》（有名的歌曲）、《庞贝城的末日》，以及被认为是他的杰作的《北极旅行记》等。后一影片为十年后梅里爱摄制的影片《北极征服记》作了先驱。但罗贝尔·乌丹剧场的继承人具有很好的修养，而保罗则与此相反，他既无经验，又乏声望，因此，他和具有很多共同特点

的齐卡一样，很容易陷入笨拙与庸俗的泥坑。

威廉·保罗的功绩之一是在1900年剪辑了（不是导演）一部影片，名叫《比卡狄利马戏团的摩托车表演》。这是第一部有意识地用移动摄影法拍摄的富于戏剧性的外景影片。它给观众一种好象坐在开足马力的汽车里向前飞驰、险些要发生撞车事件的印象。

但是，外景直到威廉逊和G.A.斯密士手中才被更完善地加以利用。这两人都出生在发明家弗赖斯·格林的故乡布赖顿地方。他们最初是海滨照相师，后来才成为拍摄新闻片的摄影师。史密斯比保罗更早，在第一次试拍外景影片之后就采用了特技摄影。他在还没有看到梅里爱的影片之时已经应用迭印[①]方法，在根据大仲马的一部闹剧拍摄的影片《科西嘉弟兄》（1898年摄制）里，为了将剧中人物分成两人，应用了这一方法。斯密士对这种旧照相方法的新的应用很感得意，他把这一方法注册，变成自己的专利，并大量摄制了象《幽灵的照片》、《催眠术者》、《圣诞老人》、《灰姑娘》、《浮士德》、《神灯》、《女理发师》等等的魔术影片。这些摄制费用不大的影片，很能卖座。斯密士因有充分的收入，在两年中间没有摄制影片。

在卢米埃尔公司担任摄影师而获得经验的威廉逊，在他的报道片中，对于画面的构图，不象梅里爱那样一定要使摄影机的视野和剧院舞台的框子趋于一致。1899年，他把亨莱的赛船情形拍成了七八个景，连续表现聚集在一起的人群、船

① 迭印是使两个形象合置在同一张底片上的摄影方法。

只出发、竞赛中的划船队、在移动的船只上摄下来的观众等等景象；他这种简单的蒙太奇[①]在获胜的船只到达终点中结束。1900年，他再次用这种手法拍摄了义和团战争中的一个插曲，名叫《在华教会被袭记》[②]。

这部影片，严格地说，并不是一部重现的“新闻片”。威廉逊虽然从当前时事取材，但他却根据自己的想象，随意加以渲染。这部影片与其说为以后的《铁路的战斗》作了先驱，不如说是为《空中堡垒》或《轰炸东京记》这类战争故事片作了先驱。

《在华教会被袭记》可放映5分钟，分为4个场景。先是义和团拳师在教会门前出现，撞开大门。接着，在教会的花园里发生战斗，牧师被杀死。牧师的妻子站在高楼的阳台上挥动一块手帕。由于这一求救的信号（这里用的已不是魔术的手法，而是一种电影的语言），场景随之改变。英国皇家海军陆战队望见求救信号后，在一个骑马的军官率领下向教会奔来。正当义和团纵火焚烧房屋、从屋里把牧师的女儿拖出来时，那位漂亮的军官骑马冲进花园，救了牧师的女儿，把她放在马背上，然后象萧塔车站的火车头那样，面向观众驰来。接着陆战队的士兵们也从背景远处向摄影机奔来，刺死了几个中国人，清扫战场。三个杂技演员攀登高楼，从大火中救出牧师的妻子。

① 蒙太奇是一种将分开拍摄的片断（景）接合在一起的技术。

② 这是一部污蔑义和团反帝斗争、为1900年帝国主义联军入侵我国张目的影片。—— 译者

这种描写方法和梅里爱的影片完全不同，它给大型惊险片，特别是美国“西部片”开辟了道路。追逐和救援的场面（用蒙太奇的手法使形象交替出现），成了电影中一种很重要的戏剧性手段，而这种手段就在这部影片里首次出现。《在华教会被袭记》在这点上，成了汤姆·麦克斯的“西部片”和格里菲斯的一些杰作（包括影片《党同伐异》在内）的先驱。这种典型的电影叙事方式，在1900年，似乎除了英国以外，其他国家还没有用过。

由于巡回电影日趋普及的结果，英国小制片商的人数大大增多了。20世纪初期，“伐尔威克影片公司”的职员海普华斯独立创办了一家制片公司，专门摄制喜剧片和外景影片。保罗的前合作者克利克斯，也和夏尔浦联合组织了一家制片公司，这家公司在《玛丽·马汀》（又名《红谷仓凶杀案》）这部闹剧片上，获得首次的成功。威尔斯的巡回放映商哈格尔兄弟，则专门摄制一些有名的法院案件，以及象描写女人喝醉酒的《快活的玛丽》这类喜剧片。其他的巡回放映商，如莫特肖兄弟，也创办了“雪菲尔德影片公司”。但在1900年，G．A．史密斯和威廉森在电影艺术上仍占着先锋的地位。

习惯于使用特写镜头的史密斯，不久感到特写镜头不能把一切东西都表现出来；因此他开始想在同一个场面里交错使用远景镜头和特写镜头的手法。1900年摄制的《祖母的放大镜》和《望远镜中所见的景象》就是他采用了这种革新手法而摄制的两部影片。

在前一部影片里，首先用中近景来表现祖母和她的孙儿。孩子抓住放大镜，这时观众看到在银幕上的圆圈里面出现了

钟、金丝雀、祖母的眼睛和猫的头等形象。在后一部影片里，一个上年纪的轻薄汉用望远镜眺望远处一对年轻夫妇。银幕上出现了一只正在系鞋带的女人的脚。接下去是女人的丈夫殴打那个好奇的轻薄汉的场面。

这种在同一个场面里交错使用特写镜头和远景的方法乃是“分镜头”的原则，史密斯就通过这一手法创造了最初的真正蒙太奇。而梅里爱却为了要使地点统一，致使视点也不得不趋于统一。因此，G．A．斯密士的发现是具有重大意义的。但这位直到 1958 年还活在布赖顿的发明人，当 1946 年人们问到他这种技术上的手法时，他却一点也不感兴趣，反而很详细地谈论了一些关于自己事业中其他方面的琐事。

这位发明人对自己的发明漠然置之，原是很自然的。因为他不理解人们怎么会对电影里第一次使用别的艺术已经用过的手法感到惊奇。象木偶戏那样遵循着戏剧美学的皮影戏虽然还不懂视点的变化，但模仿埃比纳尔[①]的有名画册而制成的连环画，却在 20 世纪之初已经采用这些变化了。这些连环画在几乎很少差异的形式下被用于幻灯方面。G．A．斯密士（他曾经放映过几次幻灯）可能是从幻灯片中找到了《祖母的放大镜》和《望远镜中所见的景象》的拍摄方法和故事情节的。

在斯密士这两部最初的影片里，蒙太奇是通过一个视觉的器具来形成的，因此，从某种意义上来说，这还只是一种“特技”而已。但过了不久，在《小医生》（1901 年摄制）这

① 法国南部地名，以印制宗教画出名。—— 译者

部影片里，斯密士在拍了远景以后，接着就用大特写镜头把正在喝牛奶的猫的头部表现了出来，而不再借助于任何物件或特技了。在《美术学校的老鼠》、《肮脏的牙齿》，特别是《玛丽·珍妮的灾祸》这些影片里，他也采用了同样的方法。最后一部影片表现汽油倾倒在炉灶里，引起了爆炸。粗心的女仆从炉灶烟囱前走过，结果手脚被炸得飞落在屋顶上。史密斯的摄影机紧紧跟着这个女主人公移动，根据剧情发展的必要而改变着视点。

从《玛丽·珍妮的灾祸》一片起，史密斯就在一小摄影场内拍片，在那里他拍摄了一部以英国神话故事为内容的影片《桃乐珊之梦》。但是，习惯于户外摄影的英国导演们，甚至在摄制特技电影时，还是时常遵循着外景影片里的手法 这种现实的环境造成他们一种风格，这种风格接近于喜剧格式，而不接近于罗贝尔·乌丹剧院的演出节目。例如，威廉逊摄制的《惊险的海水浴》这部影片，在剪辑的时候，忽而正接，忽而倒接，把影片《迪安娜在米兰的沐浴》中卢米埃尔的效果变得更多样化和更复杂化。

户外拍摄电影，可以无需新的画幕而使场面增多，这是梅里爱在摄影棚里所做不到的。在这方面，英国可称为一种新的影片样式、即“追逐片”的创始国家，这种追逐镜头在威廉逊的《在华教会被袭记》这部影片里已经出现过。摄影机已经不仅是跟在剧中主人公的后面，而是赶上前去把他捉住。这种追逐使蒙太奇变得更为灵活，更为完善。摄影机已不再钉死在“乐队指挥”的位置上，而是恢复了卢米埃尔所给予的自由，坐在一条飞毡上，飞起来追赶哑剧中的盗贼和

逃亡者了。

在追逐片中，悲剧是先于喜剧出现的。《邮车被劫记》是追逐片最初的成功作品，主题是由巡回放映商莫特肖从叙事歌和通俗画中找来的。这部《邮车被袭记》后来在美国被鲍特在他的名片《火车大劫案》中所模仿，通过这一媒介，它成了美国西部片的开端，在那些西部片里，印第安人和盗匪还是遵循《邮车被袭记》中布法罗·比尔马戏团的传统以邮车为抢劫对象的。莫特肖的另一部追逐片《光天化日下的大胆抢劫》和前一部影片很相近似，也被很多同时代的人所模仿。

被“英国高蒙公司”雇用的阿尔弗莱德·柯林斯发展了喜剧的追逐片。这位出身于游艺场的喜剧演员抛弃了一切戏剧的成规，自由地运用了电影的一切手法。

他的那部《汽车中的结婚》，开头描写一对青年男女被一个老年人追赶而逃跑的情形。摄影机先用摇拍的方法，表现两部飞驰的汽车，接着表现这两部汽车逐渐离远。在下一个段落，柯林斯同时用了“移动摄影”和“反拍”[①] 的手法，交替地表现一部汽车追赶另一部汽车的情景，显示出这是从追赶者的视点和被追赶者的视点来交替拍摄的。在结婚的段落中，这位导演把大特写和省略法结合起来，用一只手把一个结婚戒指套在另一只手的指头上的镜头来代替教堂的结婚仪

① “摇拍”是把摄影机固定在三脚架上转动拍摄；“移动摄影”是把摄影机放在移动的车上拍摄；“段落”是一系列“镜头”的组合；“反拍”是从和前一个视点几乎完全相反的视点出发拍摄的景象。

式。

这部影片摄制于1903年，柯林斯在这部影片里所用的电影语言，虽不及格里菲斯的电影语言那样丰富多彩，然而却同样复杂。这位英国人的手法，需要很多年后才能被人所理解，这大概是因为在喜剧式的追逐片很发达的法国，梅里爱那种已经陈旧过时的手法仍然很流行的缘故。

英国影片的内容，和它的形式一样，也令人感到新奇。如果说外景电影培养了英国电影的技术，那么，英国的观众则是从主题方面对它提出了某种社会现实主义的要求。

柯林斯在摄制了《扒手》和《猎人们的绝望斗争》两片以后，又摄制了一部揭示水手们牺牲的影片《海上暴行》，一部对残暴地主表示愤怒的影片《驱逐》，并在描写矿工日常生活的《矿工一天的生活》一片以后，还摄制了一部名叫《煤矿爆炸惨案》的影片。

另一方面，哈格尔摄制了《囚犯越狱》，海普华斯则摄制了一部叫做《采啤酒花的人》的纪录片。威廉·保罗也对矿工和囚犯发生了兴趣，威廉森并公开宣称，他的影片是“真正生活的片断”。

这种描写片断生活的主题，在当时很为流行。此时，英国刚结束了南非战争。威廉·保罗拍了一部影片，借丑化克留格尔[①]来颂扬这次战争。海普华斯也成了宣传家，他的《荣誉的和平》是一部用剪辑技术把新闻片和故事片结合起来的

① 克留格尔：南非独立战争（1899—1902年）中南非联邦的总统，领导南非人民反抗英国统治，失败后死于瑞士。—— 译者

影片；至于《为国效劳》则是一部“在胡桃壳里演出的戏剧”，它在3分钟以内描写出一个青年碰到了一位美丽的少女，男的向女的求婚，他俩订婚了，战争获得胜利，他夺得了南非荷兰人的旗帜，凯旋回到伦敦和未婚妻结了婚。

描写前线士兵从这一长期艰苦的战争中回来的影片给劳动观众指出了许多社会问题。威廉逊的两部影片《士兵的归来》及《战争前后的一个后备兵》，就是为这种重大的主题而拍摄的。这些影片的欢乐收场同影片《我们生活中最美好的时代》的结尾一样天真，但影片作者并未因此不提出一个尖锐的社会问题。

这种对现实生活的浓厚兴趣，对先进技术的追求以及描写社会问题的倾向（这一倾向当然只限于某种社会准则所许可的范围），是1902年英国电影的特征。1930年以后的英国电影，由于纪录片作家们在促进本国电影复兴上的努力，也具有相似的特征。格里尔逊或罗沙，大卫·里恩或卡洛尔·里德虽然都没有受到久已被人忘怀了的威廉逊、莫特肖和柯林斯的影响，但是人们只要看看20世纪初期的英国影片里那种描写平民和工人的生活、并选择罪犯或盗匪作为主人公的自然主义现实主义的成长，就可以证实某些民族传统在英国的持久性了。

英国电影界的元老威廉·保罗，和梅里爱一样，始终牢守着一种已经过时的表现方法，因此当巡回电影趋于衰落时他也就无法存在下去。威廉·保罗对于他那部《摩托车手》中的特技常引以为豪。在《被迫走向无政府主义》这部影片里，他曾一度倾向于社会问题的描写。在这部影片里，我们可以

看到1905年俄国革命的影响;在阿尔弗莱德·柯林斯导演的另一部颂扬波将金号水兵们的高蒙公司影片《俄罗斯战舰的暴动》中，这种影响也可以看到。

在英国，描写社会问题的倾向与其说是重现，倒不如说是第一次出现。首先由巡回放映商哈格尔拍摄、以后又由他们的竞争者莫特肖导演的《查理·皮斯的一生》这部影片，虽然有些地方表现得很幼稚，但由于它那种灵活的技巧和狂热的表演，在当时所摄的社会新闻电影当中仍然是一部杰出的作品。狂热的表现同样也是克莱兰顿的喜剧片的特色。他的《发薪的一天》和《讨厌的婴儿》这两部影片，乃是卓别林影片的先驱。后一影片叙述一个青年无意中捡到一个被遗弃的婴儿，以后他又把婴儿抛弃，最后把他溺毙，装进火药桶里炸掉。这种不能当真的虐待婴儿的暴行乃是仿照木偶剧《摇篮曲》或《庞奇与朱迪》里的表演拍摄的。

海普华斯的影片《义犬救主记》，是一部紧张的追逐片，表现一只狗把一个小姑娘从女骗子手里救了出来。这部影片销售了好几百部拷贝。这样庞大的销售数字，在百代公司是很普通的，但在英国却是少有的事情。海普华斯是度过1908年危机时代的极少数手工业式的制片人之一。这时哈格尔和莫特肖已被淘汰；斯密士和威廉逊变成了摄影师。伐尔都陶公司、克利克斯与马汀公司和高蒙公司，与其说是制片商，不如说已成为外国影片的发行商了。除此之外，只有查尔斯·欧本还继续拍摄影片。他在1903年离开了伐尔威克公司，自行创立了“欧本影片贸易公司”。

这个移住到伦敦来的美国人是在卢米埃尔时代培养出来

的，他从不相信排演的影片。他把“我把世界摆在你的眼前”这句话，作为一种商业口号，集中力量于摄制新闻片和大型报道片。他的新闻摄影师，如奥米斯东·斯密士、罗森塔尔、乔治·罗杰斯、利德·诺布尔、H.M.托马斯及法国人梅斯几奇等，走遍各海洋和大陆，到处拍摄新闻影片。梅斯几奇在计划周游世界之前，拍摄过一些关于1905年俄国革命的最早影片。最后，欧本影片贸易公司又在伦敦的游艺场上映了马汀·邓肯教授拍摄的《看不见的世界》，这是第一部成套的科学影片。

伐尔威克公司的巴克是查尔斯·欧本的劲敌，他以“哪里有事情发生，哪里就有巴克在场”，作为他的宣传口号。这位勇敢的摄影师具有一种别人所不及的本领。例如有一次他在回到伦敦的那节专车里，就能把刚在利物浦的赛马会上拍来的影片洗印出来。

百代不让精明强干的欧本占据上风。他聘请康曼东博士来摄制一些使马汀·邓肯教授的科学片相形见绌的影片。他把派往世界各地的摄影记者寄回来的影片，来代替齐卡和农居埃在巴黎郊外排演的简陋新闻片。为了上映这种影片，百代不久就在巴黎创办了一家特别影院，称为“百代新闻影院”。从1908年以后，百代新闻片发行遍及全世界。最早的新闻电影就这样产生出来了。欧本被百代挤垮后，转向其他方面另找出路。他和发明彩色影片的斯密士以及曾经替他制造摄影机及各种附件的威廉逊一起合作，从事新的尝试，《德里加冕》就是他摄制的轰动一时的天然彩色影片。

为了这一新的事业，欧本将设在伦敦、巴黎、德国和美

国的分公司转让给“幽光”(Eclipse)公司经营；在这家公司里，法国人占绝对优势，但它在营业上却不及欧本影片贸易公司那样活跃。

当影片生产在英国还停留在手工业阶段时，它在法国已被查尔·百代所工业化。查尔·百代的父亲是法国樊尚城一个猪肉铺的老板，曾经当过拿破仑三世的卫兵，他和一位原籍阿尔萨斯的法国女人结婚后，生了四个儿子，在勤劳和俭朴的生活中把他们抚养成人。回忆起父亲肉铺里那种又脏又乱的情形就感到不快的查尔·百代，幼年时期常穿不上鞋，经常只有当礼拜天去做弥撒的时候才能穿上一双鞋，而且穿的还是他母亲的鞋。

年轻的查尔，在叔父的肉铺里工作了一段时期以后，袋里装了一张一千法郎的钞票，离开家乡，前往南美洲，梦想征服新大陆。他在阿根廷布宜诺斯艾利斯当过筑路工人、雇工和洗衣工人，后来因为得了黄疸病，结果一文不名地被送回欧洲。结婚以后，查尔当了小店员，他企图再经营肉铺这行生意，就在这个时候，即1894年夏末，他的一位朋友给这个年已30岁的店员看了一架能在节日市集上表演的爱迪生留声机。查尔·百代毫不犹豫地买了一架这种能说话的机器，所付的价钱等于他六个月的薪金。1894年9月初旬，他坐着一辆有长凳子的马车，离开樊尚城到塞纳—马恩河上的蒙台第城去赶集。他的妻子手里紧紧抱着一个纸盒子，里面装着一些蜡管，这些蜡管如果打破了的话，他的新家庭就会马上破产。

查尔·百代走了红运。塞纳—马恩州的人们争着来听这个会说话的机器。他们夫妇回到樊尚的时候，口袋里已经装了十块金路易。也就是说，他在一天之内就挣了相当于一个月的薪金。

百代一家经常到本城东郊去赶市集。积蓄了一小笔钱的查尔，听说伦敦正在发卖一种模仿爱迪生制品的留声机，仿制得很好，价钱也非常便宜。他于是横渡英法海峡去买了这种机器回来，然后把它卖给市集演出商，这些商人都是对他利用声音来发财的方法很感惊奇的人。他在经营了留声机的生意之后，又从英国输入威廉·保罗的电影放映机，不久约利就开始为百代制造电影机器了。

他的三个哥哥，看到这个一向没出息的弟弟忽然有了成就，于是就凑了两万法郎的小额资本交给查尔。可是，当电影危机刚一发生，他的两个哥哥又把资本抽回去了，结果只剩下爱米尔和查尔两人继续合作。当时有一个不满意的债主在法院提出诉讼，这场官司几乎使他们的企业濒于破产。

幸而贩卖留声机蜡管的生意很兴旺，年轻的百代兄弟公司才颇引起大企业家的注意。1898 年的某日，有一个名叫格里伏拉斯的企业家向百代公司投资了一百万法郎。

格里伏拉斯是一个电气机械工程师、发明家兼制造商，同时他又代表里昂的一个企业联合组织。这个组织是由杜菲纳的手套制造商、圣埃坦尼的煤矿主和菲尔朱尼的铁工厂老板内瑞发起的。由于格里伏拉斯的投资，百代兄弟公司从此就得到了银行和大企业的支持。巡回演出商的百代，由此一变而为企业家了。

百代公司在沙托设立了一个很大的工厂，专门经营蜡管的录音和翻版，接着又在樊尚摄制了一些在露天舞台上演出的影片。

在父亲行业中长大的费迪南·齐卡是音乐咖啡馆一个演员的儿子，当他还没有被查尔·百代提拔出名之时，一直在沙托从事蜡管的录音工作（偶尔拍过一部有声片）。查尔·百代委托他来主持樊尚的制片工作；在百代的事业日趋兴旺以后，一个比梅里爱的摄影场规模更大的制片厂便建立起来了。

齐卡时常被人认为是梅里爱的模仿者，这大概是由于百代公司在开始时采取了当时这位最大的制片人的方法之故。百代公司把齐卡变成一个万能的人，叫他担任布景、导演、编剧和演员的工作，委托他摄制一些题材与梅里爱的“明星影片公司”的成功作品相近似的影片。但他的第一部大神话片《七魔鬼城》虽和蒙特勒伊摄影场摄制的影片一样，模仿了夏特莱剧院所演出的节目（齐卡曾雇用夏特莱剧院的设计师吕西恩·农居埃来协助摄制这部影片），但他却比梅里爱更进一步，仿效了英国学派的作风，即仿效斯密士和保罗的作法。如果说梅里爱最初的 10 部影片是模仿卢米埃尔的作法，那么，齐卡最初的 10 部影片则可说是完全效法布赖顿学派的。

齐卡和罗培·乌坦剧院的继承人完全相反，并不想长期在电影上做一个万能的人。他把工作划分开来，请了许多人一起合作，由此而形成了一个学派。

齐卡最大的优点，就是能够体会群众的兴趣，能了解巡回放映商和他们的顾客喜欢的是什么。电影虽被“上流社会”所遗弃，但却成为儿童和群众所喜爱的娱乐。梅里爱赢

得了儿童，百代则赢得了群众，并为群众生产了大量的影片。

齐卡在樊尚继续摄制了一些模份 1900 年前无名前辈的作品。这个制片人总想仿效和他竞争者的作品，但也喜欢翻来覆去制作他自己成功的影片。

在百代公司里工作过的齐卡的前辈曾试拍过一些色情影片。他们还拍摄了一些杀人或死刑的场面，一些短的喜剧和一些最早的“现实主义的”影片。在影片《醉汉梦》中，他们采用了左拉在《小酒店》这部小说里的一些插曲。他们还仿效梅里爱，导演了几部神话片（如《神灯》、《美女与野兽》、《小布舍》、《撒旦的笑剧》），并用六个场面重摄了一部《德莱孚斯案件》。

百代公司的影片目录显示了齐卡所遵循的道路，它包括一些仅具雏形的、由齐卡后来加以发展的主要样式。因为齐卡的特性是在仿效了别人的作品之后还要试制各种各样的影片。

他的特技影片虽然采取了和梅里爱很相近似的主题或手法，但在风格上却完全不同。在模仿英国电影中培养出来的齐卡，从不死守“乐队指挥”那种视点。他的魔术影片一般都是用中景拍摄的。他还把特技运用于户外摄影方面，例如他最初的一部特技影片《困难的沐浴》，就是由他自己在小船上演出的。但是，当时观众却认为用布景拍摄影片才是豪华和优质的保证，因此，在樊尚曾有一个时期停拍外景影片。

在简短的魔术影片里，齐卡显示了一种奇特的、被他那种现实主义的布景所加强的幻想。在《腾云驾雾》这部影片里，出现了齐卡骑在铁做的吕宋烟上从樊尚的屋顶上飞过。在

影片《卧室暴风雨》中，出现了演员里齐尔蹲在一只破船上，在他的背后是一间墙上挂着画并糊着花纸的房间，从半开着的门缝里可以看到大海和地平线。

齐卡和梅里爱不同，他把特技变为一种艺术上的技巧，把摄影方法变为一种表现的手段。在《隧道中的情史》一片中，可以看到他向扮演保姆的里齐尔求爱的镜头。通过一节三等车厢（画布布景）的车窗，可以看到窗外的风景，这些风景原来是从行驶的火车上拍下来然后再迭印在画面黑色空白处的。这样就得到一个和今天的“背景放映法”[①]很相似的效果。特技在这里已经不是莫名其妙的咒语，而成为电影语言的一个元素了。

齐卡的喜剧片很多，多半都是一些质量比较低劣的作品。但他却发展了一种新的影片样式，这种样式是梅里爱缺乏天才而且从未摄制过的。

在神话剧方面，齐卡所获得的成功较少。他所塑造的人物可说全是一些木偶，既缺乏舞蹈演员的优美的姿态，也没有芭蕾舞中那种活泼的神气，而这种优美的姿态和活泼的神气恰恰正是梅里爱的神话剧中令人神往而掩盖了它的缺点和糟粕的地方。齐卡在他所创造的样式上比较具有独到之处，这些样式在百代产品目录中是列入“戏剧性或现实性影片”栏内的。

齐卡第一部成功的影片是《一个犯罪的故事》（1901 年摄

① 这是一种把活动的景象放映在银幕上，让演员在前面表演的拍摄方法。这种方法自 1932 年以后才开始应用。

制)。它的题材采自1889年葛莱凡蜡人馆所陈列的用蜡人表现的故事。百代影片的场面，除了“死刑犯最后之夜”这一场面以外，都和蜡人馆的场面相同。蜡人馆中的最后一夜的场面表现犯人在无精打采地打纸牌。而齐卡则把它改为犯人在做梦，犯罪的情节在罪犯睡觉的床上角重现出来。这部影片最紧张的地方，是执行死刑的一幕。直到1910年法国内务部长禁映这部影片为止，它在巡回放映上的叫座能力始终不衰。

继《一个犯罪的故事》之后，是《酗酒的牺牲者》。这部影片采取了百代公司在1900年以前拍摄的《醉汉梦》的题材。齐卡在这里采用了左拉的小说《小酒店》里最有名的几个插曲，即快乐的工人家庭、沉溺的酒店里的父亲、角楼上发生的惨剧和中酒毒的父亲在癫狂中死去的疯人病房等等。

齐卡在樊尚摄影场的开头几年，曾自行设计布景；由于他不会绘画远景，于是他把道路改成乱石堆，在石头上插上一个“禁止通行”的牌子。但这种幼稚布景方法他并未继续下去，在他成名以后，他就委托专家来做这种工作。在《酗酒的牺牲者》一片里，布景全无一丝虚构，显得非常优美。这些布景造成了人们把齐卡当作一个写实主义者、和“魔术家”梅里爱完全相反的看法。但如果因此就认为齐卡的作品全无一点诗意，那就错了，因为实际上，齐卡的想象不仅非常丰富、非常天真、巧妙，而且还很通俗易解。

齐卡最有名的作品是一部《基督受难》影片。在这部影片之前，他还摄制了一部名叫《你往何处去》的影片，表现一个罗马的皇帝高踞看台上，周围簇拥着23名头戴玫瑰花冠

的侍从，他将大拇指朝下一指，宣布一个斗剑者已被击败。齐卡在拍这部影片时，大概和拍《浪子》一片一样，曾得吕西恩·农居埃的协助，后者不仅指导樊尚摄影场的群众演员，而且还指导着安毕居剧院、夏特莱剧院、圣玛尔丹门剧院的群众演员。

吕西恩·农居埃以路易·加斯尼埃为助手，用黑奴贩子那种“慈悲心肠”，从事他的职业。他很少将老板给他每人5法郎的工资照数付给他所招募的群众演员。他的竞争者乔治·阿托从前是卢米埃尔某些影片的导演，曾替“跑马场”剧院演出的大哑剧招募过很多群众演员。以上三人与齐卡合作，时常参与一些重要影片的导演工作，因为他们的职业使他们学会了怎样来指挥群众演出。在影片《基督受难》中，农居埃担任的职务尤其重要。

这部《基督受难》影片开始于1902年，直到1905年才完成。影片预定要有四十多个场景，根据当时摄影场的设备能力来拍摄。这部影片的美学特点和圣苏尔皮斯教堂旁出售的基督在马厩诞生的石膏像的美学特点可说没有什么分别。但电影的特技却把那些色彩不鲜明的石膏像改变了形状，赋予它们一种早期油画中的生动魅力。这部故事片具有相当伟大的场面。为了使人能够看到整个大布景，片中用了摇拍的方法。在“牧羊人的崇拜”这一场面中，人们首先看到马厩，接着天边出现一颗明星，接着一个婴儿忽然降生在一堆稻草上，就象一只兔子应魔术师的召唤忽然从大礼帽里跳出来一样。然后摄影机笨拙地在布景上移动，找到了牧羊的人群。摄影机随后转向基督的家庭，镜头里这时已没有行进的牧羊人

了。这部影片尽管在导演技术上非常笨拙，但齐卡毕竟利用了移动摄影的方法。在这方面，他比拘泥于戏剧形式和特技的梅里爱要高明得多。

排演的新闻片最后也成为百代公司的专长产品。齐卡曾导演或监制了《麦金利总统的被刺》、《教皇逝世》、《吉斯公爵的被刺》（在樊尚摄影场，历史和新闻常常混淆在一起）等影片。齐卡最成功的影片之一是《马提尼克岛上的灾难》，可与梅里爱的《普累火山的爆发》一片相媲美。这部影片的布景很巧妙，可是由于火山的烟雾后面出现了布景师的面孔，结果弄得全无一点真实感。在剪去这个糟糕的画面以后，这部影片卖出了好几千部拷贝。

1903 年到 1909 年期间，在电影史上是一个“百代时期”。查尔·百代那种非凡的企业精神，在五年之内把梅里爱手工业式的企业变成了一个庞大的工业，樊尚—— 这个电影的首都，由此支配了整个世界。

百代的影片和梅里爱的影片一样，每部只要能够卖出 20 部拷贝，就可以把摄制成本收回。但樊尚摄制的影片这时已经可以销售几百部，有时甚至还销到几千部之多。因此，每年在一月末以前的售片收入已足够补偿全年摄制影片的费用，其余十一个月的收入就都是纯利了。不久以后，影片每天的销售量达到了一万、两万、四万乃至八万米，用在摄制方面的一张一千法郎的纸币，不到一年工夫就可变成十张了。

当时，查尔·百代曾经假手于他雇用的一位名叫杜索的职员写了这样一句话：“电影是明天的报纸、学校和戏剧。”这

是一句非常明确的预言。但是，当时樊尚的电影主要还是为了供给巡回放映商而摄制的。

在千百个木板搭成的棚子里面，那些每天需要喂养的野兽以及绝技表演者、喜剧演员、走绳索的和斗拳的，现在都被影片所代替了。电影从前所以吸引梅里爱的原因，是因为他由此可以实现沃康松、德罗兹、罗培·乌坦等人所梦想的机器人，现在这个机器人经过百代加以工业化以后，已成为一种既可节省工资而又不影响收入的代替人的工具。巡回放映开始成为一个庞大的系统化的企业，巡回放映商固然分沾了一些利润，但绝大部分的利润则是集中到樊尚摄影场的钱柜里去了。

查尔·百代有一天曾骄傲地这样写道："除了军火工业以外，我认为法国没有任何一种工业能象我们的工业发展得这样快，能够给予股东以这样大的利润。"在百代电影的全盛时期，百代兄弟的确获得了巨额的利润。1900 年收入 34．5 万法郎，1902 年 91 万法郎，1904 年 137 万法郎，1906 年 650 万法郎，1907 年 2400 万法郎（包括折旧费在内），而公司的资本额，由于对董事们无偿地分给股票，也由最初的 200 万法郎增到 500 万法郎。这一估计数还未将董事们的巨额分红和会计上的暗账计算进去。

1907 年，电影给百代—— 特别是给内瑞财团—— 带来了至少十倍于 1907 年公司资金的利润。开始于塞纳—马恩州市集的生意，这时胜利地向五大洲发展了。不辞劳苦的经纪人波佩尔，从 1902 年以后，足迹走遍了全球。在伦敦、纽约、柏林、莫斯科、布鲁塞尔、圣彼得堡、阿姆斯特丹、巴塞罗

那、米兰、罗斯托夫、加尔各答、华沙、新加坡等地开设了代理店。这些代理店很快就变成了百代的分公司。1908 年，百代公司在美国有价值 200 万法郎的不动产，在纽约附近有它的洗印厂，在纽约市内以后设立了一个制片厂。这一年百代公司卖给美国的影片尺数超过美国各大制片商的影片总数两倍以上。

百代影片的雄鸡商标到处吸引观众涌向电影院。于是，百代公司决定实行一个庞大的计划，这个计划是由查尔·百代发起，在他的朋友、某大银行的亲信勒里埃弗尔的参谋下制订的。

在此以前，百代公司的扩展主要是向横的方面发展，即从樊尚这一地点开始，逐渐伸展到全世界去。而现在查尔·百代则想到主要的力量放在纵的扩展方面，自此以后，他就想独占一切，从制造胶片和电影机械起一直到电影院和放映他的影片的木棚止，都归他来掌握。

1907 年 7 月，百代完成了一项被法国电影界称为“苦迭打”[①]的事业。百代公司通告停止发售影片。影片的放映交给五家大垄断公司来经营。这五家公司将法国、比利时、荷兰、北非分为五个势力范围。受百代直接控制的几家垄断公司统治了在巴黎刚开设的电影院，其余垄断公司则以律师伯诺瓦·莱维为代表的财团为中心，通过影片供应合同和百代联系起来。

这些垄断公司原来是建立在影院网上面的。而这种影院

① “苦迭打”(Coup d’Etat) 意为政变。—— 译者

网当时尚未十分发达，因为开设固定性的影院还刚刚开始。因此它们要寻找别的地盘，变成影片发行商，按放映时间出租影片。

百代的“苦迭打”使1902年以后在电影企业中开始的专业化更为加速。随着电影放映事业的发达，旧影片的交易开始建立起来，这种交易逐渐变成影片的出租。当时，电影业已象今天一样，分为三个部门，即：成为一种工业的制片业，相当于批发商业的影片发行或出租业，以及相当于零售商业的直接以观众为对象的电影放映业。

工业家的百代又企图成为影片的批发商兼零售商。他仿效柯达公司制造胶片和摄影机、储藏和分配制成的产品的办法，开设属于他自己的门市部，同时又以颇为苛刻的条件将影片销售权让给某些零售商人。

“百代专利股份公司”的资本，从1907年以后，已经超过了1500万金法郎。查尔·百代一方面扶助电影联合企业的建立，另一方面，又将摄影机和原材料的制造统一在他的工业之下。

电影放映机当时是在贝勒维尔由百代出资组成并归其支配的巩坦苏扎公司来制造的。这家公司的工厂，当时可称世界第一流的工厂。截至1914年为止，许多国家的影院，80%使用百代出产的放映机。巩坦苏扎公司除制造放映机以外，还制造摄影机和照相材料。

为了从事制造胶片，百代必须打破从爱迪生的“囚车”摄影棚成立以来就由柯达公司所掌握的几乎绝对的独占权。这

家每年获利极大的公司，当时只有两个无足轻重的竞争者。一个是在法国制造极少量胶片的卢米埃尔，另一个是利用简陋的设备在英国制造质量很差的胶片的布莱尔。全世界所用的胶片，95%以上均由柯达生产。百代公司每年需要消费100万米，它向柯达公司购买的胶片几乎占后一公司产量的半数。

百代经过调查研究以后，发现买一米的胶片需要支付50生丁，而由自己来制造，则一米胶片的成本只需两三个生丁。而且制造胶片风险性比较小，获得的利润却比摄制影片还大得多。可是美国工厂对于制造胶片的方法，极端保密。化学的配方比起机器要更难模仿。在制造胶片乳剂方面，欧洲的照相工业当时已拥有一些有能力的技师。但制造透明胶片的技术，则除了美国以外，还都很幼稚。正当这一问题无法解决之时，德国的化学托拉斯忽然公布他们发明了一种不燃性的醋酸纤维质的胶片。查尔·百代立即抓住了这个和罗切斯特的柯达公司竞争的机会。他暗地里把设在英国佛兹克雷的布莱尔的工厂收买下来，予以现代化的装备，并在那里培养技术人员。这个实验工厂替百代以后在樊尚设文的庞大胶片工厂做了准备。

查尔·百代在实现了电影物质上的独占以后，进一步想要实现电影思想上的独占。1906年以后，影片一般都在300米以上，故事情节比较复杂，剧本比以前更为重要。百代认为如果将古典戏剧和古典文学作品拍成电影，一定能够牟利。在百代之前，代表一个不从属于樊尚的独立制片团体的伯诺瓦·莱维已经有这种想法。百代设法使莱维和文学家协会之间的谈判归于失败，一年以后，使文学家协会来和他谈判，并

获得成功。皮埃尔·德库塞勒所领导的“作家及文学家电影协会”的成立，使百代公司获得了将大部分法国戏剧拍成电影的独占权利。

从作家的头脑到城市的电影院，从制造胶片到市集上的临时影棚，百代都想加以控制和统一。在六年之中，产生了一个巨大的托拉斯，它的势力遍及全球，控制了大部分新的电影工业。这种无限的力量使百代感到任何敌手都无足畏惧。在樊尚、蒙特洛伊和约安维尔，五个制片厂每天不间断地生产着影片，它们都有电气设备，即使没有阳光也可以照常进行生产。

百代公司还支配国际的电影交易。它的分支机构遍及各个国家，压倒这些国家里与其竞争的电影企业。每天在樊尚制造出来的几千米的影片支配着全世界流行的电影样式。在百代公司全盛时期，它统治的电影工业要比今天好莱坞的巨大工业还要全面，当然，那时的电影工业比今天的电影工业规模要小得多。

为了创造和维持这样一个巨大的企业，监工出身的齐卡这时成为制片的总领导人，监督那些时常由他培养出来的导演拍摄影片。这些导演创造了各种影片的样式和风格。

梅里爱所创造的神话片，在百代公司被发展到另一条道路上去。在影片《威廉·退尔》和《穿靴的猫》（1903年，吕西恩·农居埃导演）里面，布景被扩大了。梅里爱及其合作者克劳台尔在神话片中一直沉溺于琐碎的描写，弄了很多道具，甚至在道具的颜色上面也要做到黑白的强烈对比。而樊

尚摄影场拍摄的以上两部神话片则把情节简化，予以生动的气氛，并且描绘出和真的一样的远景，给予人们一种在戏剧中很难做到的豪华景象。如片中格斯拉的小舟在上面浮荡、喀拉巴斯侯爵在里面游泳、一面向四匹马拉的皇家马车敬礼的那个庞大的游泳池，就是一个例子。

梅里爱把自己关在玻璃的摄影场里，沉溺于幻想的深海，而百代的导演们却从未忽视外间的世界。他们仿效英国的例子，交替地使用了户外场景和摄影场里的场景。

莱宾纳的《魔鬼之子》就是一个把幻想的布景和自然背景相结合的很好例子。魔鬼的儿子从蒙特洛伊的跑马场上的地道中钻出来，走出用画布画成的地狱，然后他把手里的糖果分给樊尚城门口看热闹的群众。布景和街道之间衔接得全无一丝破绽。而梅里爱却拒绝用这种他认为足以破坏他的技术统一性的衔接方法。

加斯东·威尔有三年时间在樊尚杰出地导演特技影片。他在这种和神话剧很相近似的影片里，充分运用了幻想。《月亮的情人》是威尔导演的一部杰作，这部影片由齐卡主演并监制。齐卡所扮演的那个有些庸俗的、在天空飞行的醉汉形象，和梅里爱的手法很少相同之处。

齐卡监制的《罢工》和《黑暗的地下》，使“现实性的戏剧”更向前发展而带有社会的意义。《罢工》在资本家和工人和解、工人胜利中结束。《黑暗的地下》中最精彩的场景是煤矿瓦斯的爆炸。除了历史片以外，百代影片里的主人公，和当时的观众一样，都是一些平民。描写上层社会的浮华剧，当

时还只限于舞台戏剧的范围以内。

随着爱迪生的“电影视镜”而产生的色情影片，在百代的作品目录中是被列为特别的一类，称为：“含有刺激性的轻佻题材，禁止儿童观看。”路易丝·米莱曾为齐卡重演了一部《新娘就寝》，这是一部只供成年男子们观看的影片。

除了色情以外，百代还把一些比较高尚的爱情灌注到影片里去。布景师洛朗·艾尔伯隆制作的《恋爱的故事》一片的成功，使电影在摄制方面产生了一种新的倾向。从此以后，樊尚常用“电影故事”一词来指叙述爱情的影片。这类影片由安德烈·欧泽进一步加以发展。例如《逃兵》这部影片的画面，就给人一种亲切的现实主义和现代色彩的感觉，和同时代的梅里爱的幼稚形式形成了鲜明的对照。我们今天如果重拍这部影片中那个下级军官和一个歌女在驻军所在地的小城一家音乐咖啡馆里遇见的场面，一定会用更复杂的布景、更多的群众演员和更准确的照明。可是，我们对整个故事的导演概念，显然仍将一样。

1906年是百代在艺术上转变的一年。从此以后，电影无论就其内容或样式来说，都达到独创性的阶段。外国的和法国的范例，从此被人忘记，变成落伍的东西。那些以前专门仿效别人的人，现在自己也变成创造者了。英国某些影片所描述的电影故事，成为一时最先进的样式，并给丹麦和美国电影开辟了道路。

喜剧片同样也有了显著的进步。在齐卡的粗野和卑俗的

喜剧基础上，创造了新的“即兴喜剧”[1]的各种典型人物，即创造了象滑稽画报和年画上所描写的那种人物，如醉汉波瓦桑沙夫、丈夫杜柯纳尔、房东伏杜尔、看门人皮普雷、蹩脚画家、警察、傻子、盗贼、妓女、宪兵等等。

许多喜剧演员就是在这种自然趋势中被培养出来的，他们几乎每天都练习他们的演技，看影片中自己的表演和效果来检查其演技是否正确。

1905 年，在樊尚拍摄了《十美争夫》(模仿美国的影片)、《追寻假发》、《你的执照……》、《请来寻找》等影片，这些影片采用了喜剧中的追逐形式。扮演追赶的人是来自游艺场或者音乐咖啡馆的杂技演员，或游泳跳水的专家与擅长跳高和跳远的运动员。在这些人中间，有罗米欧·波塞蒂和安德烈·第特。

第特在梅里爱那里主演过几部影片。以前他是巴黎各剧院的杂技演员和歌手。从 1906 年起，成为百代公司的喜剧明星。人们都知道这个化名为布阿罗的喜剧演员。

第特的噱头表演[2] 比追逐表演要用得多。1905 年，他去意大利以后，代替他的位置的麦克斯·林戴放弃了噱头，采用了心理刻画和表现可笑的情境的方法。这位得过波尔多音乐学院奖金的年轻人，以前曾在巴黎一家名叫“杂耍场”的

① 即兴喜剧是一种不规定台词的喜剧，由演员在舞台上随机应变地讲说台词。这种喜剧最初在 16 世纪时流行于意大利，后来传到整个欧洲。——译者

② 噱头是一种喜剧上的表现效果，如影片《水浇园丁》里面的喷水，以及美国影片里的大扔奶油蛋糕等等。

大剧院里担任过各式各样的配角。

麦克斯身材矮小、驼背，样子很象病人。1905 年左右，他开始在樊尚工作。他在影片《初出茅庐》和《第一支雪茄》里扮演过学生。此外还在闹剧和神话剧（例如《丑角生涯》）影片中扮演过丑角。

从 1902 年到 1908 年这段时间，百代公司的影片在数量上有着显著的增加。1902 年百代公司只有一家制片厂，拍摄的影片不过 3000 米。到了 1909 年，则有 5 个制片厂经常生产、每周计划供给百代的电影院一部长达 1000 米以上的新片。1906 年前后影片产量的这种急剧增加又引起影片质量的改进和改变。影片分为许多样式。神话剧衰退了，喜剧变成著名的艺术，爱情剧也名列前茅。《基督受难》获得长期的成功，拷贝的发行数字增加到好几千部，1907 年又摄制新版，这一成功导使百代及其竞争者走向一条新的道路，即“艺术影片”的道路。

原来用布幕搭起来的临时影院现在都变成正式剧院。新的电影剧院由此开始产生出来了。

高蒙公司对百代来说，是一个和梅里爱完全不同的竞争者。经营照相器材公司的莱翁·高蒙，长期以贩卖摄影机作为他主要的企业，附带也贩卖一些影片。他的女秘书爱丽丝·居伊长期担任影片导演工作。1898 年摄制的《糊涂虫的灾难》，就是她的第一部作品。此后她试拍了各种样式的影片，包括小型神话剧、芭蕾舞剧、喜剧（如《第一支雪茄》）或取材于社会新闻的悲剧（如《庙街凶杀案》）。1905 年，百代的成功促使高蒙公司决心大规模摄制影片。它在布特休蒙建筑

了一个世界上最大的电影制片厂，它那个玻璃的大摄影场要比梅里爱的摄影场大过 20 倍。

曾经充任“跑马场”剧院大型哑剧导演的维克多兰·雅塞，在高蒙制片厂拍了《吸鸦片者之梦》一片以后，接着又和爱丽丝·居伊合制了一部旨在和百代的《基督受难》片竞争的《我主耶稣基督的一生》。雅塞在拍此片时把摄影场和枫丹白露区的自然背景结合在一起，根据他从美术展览会得奖人詹姆士·梯索的古典水彩画中所得的启发，摄制了这部富丽然而缺乏活泼生气的影片。

雅塞以后因和莱翁·高蒙意见不投，转而和乔治·阿托合作，在马赛拍了很多影片，但都以失败告终。他离开高蒙后，路易·费雅德便成了高蒙制片厂的艺术指导。

路易·费雅德这位学识丰富、办事周密的法国南方人，原是基督教报纸《十字报》的一个记者，曾偶尔写过一些电影剧本。当他从事导演工作以后，除了拍摄过一些在 1906 年已经过时的神话片以外，还摄制了各种样式的影片。特技影片是他初期获得成功的作品，这种成功是因为他模仿了英国的作法，在户外系统地拍摄影片。他把特技融合在喜剧之内，使特技电影这一样式不再存在。同时，他还发展了来自滑稽歌舞剧的心理喜剧，在这些影片里，社会讽刺占着主要的地位，仆人和罢工的工人时常被他作为讽刺的对象。

高蒙以出租影片的办法来代替影片的销售，要比他的主要竞争者百代为时更长，他是百代“苦迭打”下的一个主要获利者，他雇用了埃蒂安·阿尔诺、爱米尔·科尔、让·杜朗等人，来加紧影片的生产。

高蒙制片厂在经营上厉行节约。但公司的资金并不缺乏。它有当时投资于瑞士、亚尔萨斯大工业及阿柴利亚电气托拉斯的强大的瑞法银行（现在称为工商信用银行）的支持，这种支持使它虽略亏本而仍能度过1907—1908年的危机，并且仿照樊尚制片厂的办法，继续向国外发展。

另一个财团则支持百代公司的另一竞争者“闪电”（Eclair）公司，这家公司是从欧本贸易公司的法国分公司改组的。它的资金远不及“闪电”公司来得雄厚，后者是由一些不出名的实业家所组织的，但却有雅塞这样一个能干的导演参加制片工作。三年来摄制影片的经验使雅塞这位学识丰富、风度文雅、身体比较孱弱的导演获得了他对这一新行业的充分知识。他在法国似乎是第一个有系统地按年雇用演员、并不断地改进他们演技的人。由此他为后来的电影明星制度奠定了基础。

雅塞在“闪电”公司以《尼克·卡特》一片开始一鸣惊人，这是第一部分集的侦探片，为后来很发达的一种样式作了开端。雅塞从美国的通俗小说中找到了影片的主人公，但故事则是在拍摄过程中临时编成，在巴黎的近郊露天演出的。这部由一系列长度都在100米左右的短片构成的影片，在国际上曾获得极大的成功。演员里阿贝尔在尼克·卡特这一名字下出了名，他不断收到从世界各个角落寄来的对他表示爱慕的信件。一个新的电影时代从此开始了……

百代公司在法国还有别的一些竞争者，如太阳公司、英狮公司、勒克斯公司、拉雷与罗伯特公司等等，但这些公司没有一个能使百代公司感到不安。可是百代除了“闪电”和

高蒙两大劲敌以外，还必需对付那些在欧洲各国及美国各地势力逐渐增长的竞争者。

但英国电影不久即告衰落。这是因为英国的影片生产始终停滞在手工业的阶段，所以一旦当电影工业化以后，它就很快趋于没落了。

第 四 章

美国电影的初兴

1902年，全世界固定影院的座位总数，大概要比今天世界上最大的一家影院—— 高蒙大剧院的座位还少。但在各地的节日市集上，这种新的戏剧却极其兴盛。

19世纪末期，只有在小城市里甚至要到乡村里才可以找到这种“奇妙戏剧”的爱好者的困难年代已经过去了，群众对电影开始有了兴趣。1900年，纽约的音乐咖啡馆为了破坏演员们的罢工，在几个星期里，都改成了电影院。它们的营业非常兴盛，甚至感到影片太少，赶不上放映的需要。

临时性的巡回放映不曾有过这样大的需求。那些原来以电影作为宣传和招徕顾客手段的魔术师、马戏团、蜡人馆、电器馆和拳术家，在群众对电影的喜好之下，不得不把他们的木棚改为电影院。这一运动开始于英国，很快就普及到美国、法国和整个欧洲大陆。

在一些用木板搭成的棚子里，拥挤着成千成百的观众，有的站着，有的坐在铺有红色天鹅绒长椅子的“头等席”上，留

声机代替了管弦乐队，一位解说者在旁叙述着影片的故事情节。

巡回放映商只要拥有 1000 米乃至 2000 米的影片，就可以很好地安排他的上映节目。他的营业纯粹是一种手工业的方式或家庭工业的方式，甚至大的电影院，当时也是如此。

在英国，每一工业城市都有和法国的音乐咖啡馆或美国的杂耍场或音乐厅性质相近的游艺场。这些游艺场很早以前就上映电影。大部分游艺场组成联营公司（如莫斯联营公司），归一些大财团所有。这些游艺场继市集木棚之后，也逐渐改为电影院。英国是一个最早拥有大量电影院的国家，但不久以后，就被美国迎头赶上了。

1905 年，戏院老板兼房产经纪人哈莱·戴维斯和约翰·P.哈利斯，在宾夕法尼亚州的矿业中心匹兹堡一条热闹街道上租了一所小屋，在那里放映影片《火车大劫案》。这一小小的影院很快挤满了工人观众，以致不得不做连续的放映，从早上 8 点钟起，一直到午夜，不停地放映 30 分钟一场的电影。

匹兹堡的这家小影院对美国电影来说，实和 1847 年约翰·塞特在旧金山附近发现金砂具有同样重要的意义。它所掀起的虽不是淘金的浪潮，却是一个争夺镍币的浪潮。

镍币在美国是一种 5 分钱的钱币，等于当时美国电影院一张入场券最低的售价。匹兹堡的小影院成功以后，这种营业在美国就迅速发展起来，人们当时对这些影院称之为“镍币戏院”。这些影院票价一致，非常低廉，投资很少，而所得的赢利却极巨大。很多这种电影院每周获得的赢利，就足够开办一所新的电影院。

“镍币戏院”从社会最贫苦的阶层中招徕它们的顾客，特别是以当时每年都超过百万之众来到美国的移民，为它们的重要主顾。这些移民，大部分来自中欧，因为不谙英语，看不懂美国的戏剧，所以只好到杂耍场、音乐馆和“一分钱游戏场”来消遣。“一分钱游戏场”和法国的市集游戏场很相似，在那里有各种一分钱玩一次的机器，如留声机、电摩托、自动算卦器等等。

当时这些“一分钱游戏场”和杂耍场已经组成联营，大部由新入境的移民们来经营。它们后来改为了“镍币戏院”，仿照有名的伍尔华斯“连环商店”（一种专门贩卖价值五分钱或一角钱商品的市场）的办法，组成联营公司。巨大的赢利使有些经营人每月增开一家或两家新的电影院。由于这种“滚雪球”的方法，1908 年以后，有些电影联营公司已掌握了将近 100 家的影院。它们的老板—— 福斯、莱默尔、楚柯尔和马卡斯·劳乌—— 组成了一些势力强大的集团。

支配这些电影院的巨头，他们的经历有很多相同之点。例如卡尔·莱默尔原是德国来的移民。他在威斯康星州的奥什科什城一家很小的服装店里工作了 20 年，到他 40 岁的时候，手里的积蓄还只有几千美元。在他独立经营商业以前，曾经在芝加哥住过几个星期，寻找一种最能牟利的生意。芝加哥“镍币戏院”门前买票的长队触动了他的灵机。这位考虑周到的生意人对“镍币戏院”的地点、观众人数、上映影片的节目、收入和利润等各方面做了一番周密的调查之后，就决定要做一个“镍币戏院”方面的伍尔华斯。四年之后，他确实实现了这一愿望。

另外一些人虽然不象莱默尔那样谨慎地选择自己的出路，但结果也都是用类似的方法发了财。例如：开洗染店破产后去做滑稽演员的福斯，“一分钱游戏场”的经营者马卡斯·劳乌，以前贩卖兔皮后来成为毛皮商人的匈牙利人楚柯尔，以及离开自己的故乡波兰来到宾夕法尼亚州纽加索城修理自行车的华纳兄弟，都是依靠这种电影院起家的。

美国在 1905 年年初，还只有 10 家电影院，但到了 1909 年年底，电影院已增加到将近一万家。而我们知道，现在美国电影院，也不过 1．5 万家左右。当时，法国的电影院数目只有两三百家，在世界其他国家总共也不会超过两三千家。因此，在电影放映事业方面，美国此时已具有压倒一切的优势。一个巴黎制片人，如果在法国只能够销出 10 部拷贝，而在美国却可以销掉 200 部，在世界其他各地一共也只能销掉 50 部。这说明法国当时在电影上的优势乃是建立在很薄弱的基础上的。

百代公司也想极力发展电影放映事业。过去经营音乐咖啡馆的布莱齐永，曾为百代将很多剧院和夜总会改为电影院。如果我们认为法国社会因大部系农民构成，从而限制了它的电影放映的发展可能性，那么我们确实难以解释，为什么象德国这个当时欧洲最大的工业国，它的电影放映到 1914 年还未发达起来；而象俄国和意大利这些当时还很贫穷的国家，它们的电影院数目却反而能不断地增加。

1908 年，全世界的电影观众人数大大地增加了，这就使得很多国家在摄制影片方面能够由手工业转变为工业生产。金融界对电影也感到了兴趣，一些规模宏大的联合公司开始

成立。为了和百代对抗，美国和欧洲的大影片联合组织不久开始形成，并成为强大的势力。

长期垄断影片生产的爱迪生，曾大量复制欧洲竞争者的一些作品。当版权法禁止这种复制的时候，他又用齐卡式的抄袭办法来代替复制。过去是新闻片摄影师的埃德温·S.鲍特，此时成了爱迪生摄影场的导演。

这个在美国唯一摄制过一些有价值的影片的导演，既没有发明过梅里爱所创造的“叙事影片”，也没有发明过英国人所发现的蒙太奇；更没有发明过所谓“平行动作”和“社会电影”。他的那部有名的影片《一个美国消防员的生活》，实际上是一部很幼稚的拙劣作品，很可能是抄袭威廉逊的一部影片，而威廉逊本人则又模仿了很久以前路易·卢米埃尔的一部作品。

鲍特采取莫特肖的一个题材而加以改变的《火车大劫案》，剧情较有独创之处。这部影片的剪辑技术虽然比不上G.A.斯密士和阿尔弗莱德·柯林斯的作品，但这部作品却给美国电影带来一种新的气氛，即美国西部的气氛。鲍特把这一社会新闻摄成一部象排演的新闻片，这种作法打破了梅里爱的戏剧式的规则（最低限度在摄取外景方面是如此）。鲍特遵循着英国人所开辟而已被齐卡走过的道路，把某些特技当作一种技术来使用。例如他用“遮挡法”代替我们今日的“背景放映法”，用“摇拍”来表现一群戏剧性的形象（如盗匪即将骑跑的马群）。但在影片《圣诞节之夜》或《汤姆叔叔的小屋》里，他又显露出那种忠实于梅里爱美学的戏剧手法的束缚。

他的《嗜食奶酪者之梦》，有一部分仿效了齐卡的《梦游月球》一片中的故事和特技，而《盗窃狂》这部影片，则又模仿了英国的所谓“社会电影”。由此可以看出鲍特的个性是极易受人影响的。

比沃格拉夫公司初期摄制的影片，虽然没有鲍特的影片那样受美国电影史家的重视，但最低限度却具有和鲍特的影片同等重要性。麦卡琼在梅里爱之前就拍了一部叫做《海底两万里》的影片；他并导演了以后为鲍特所模仿的《犯过罪的人》，摄制过几部关于大西部的影片，同时还以他那部受英国 电影影响而为法国影片《十美争夫》所模仿的《征婚广告》，使喜剧式的追逐片得到了进一步的发展。

在美国电影初期，维太格拉夫公司所作的研究最具独创性。这个公司当时由斯图亚特·勃拉克顿主持，他长期以来是该公司唯一的导演。1905 年勃拉克顿的《绅士强盗拉弗尔斯》一片获得成功以后，维太格拉夫公司修建了一个很大的制片厂，在那里不久就有了好几个导演同时工作。勃拉克顿他们象办事员那样雇用，自己则做他们的艺术指导。由于他的建议，维太格拉夫公司开始和意大利影片公司同时摄制了几部莎士比亚的名剧。但结果似乎没有获得多大成功。1908 年，勃拉克顿开始从事一项独创性的工作，摄制了一系列有名的描写现实生活的影片，美国的电影艺术由此才开始走上真正发展的道路。

在这一系列影片出现后四年，维克多兰·雅塞在一篇文章中这样写道：“在此以前，美国影片只是一些不成熟的作品，摄影技术很坏，表演不好，人物没有神气，剧本莫名其妙或

者令人可笑。莎士比亚的戏剧被美国佬糟蹋得不成模样，只有西部片因为带有真实的地方色彩，所以获得了成功。但自从描写现实生活的影片开始以后，美国就产生了很多杰出的影片，这些影片不仅使艺术家惊异，而且也使广大的观众惊异。在技术方面，这些杰作也使法国的摄影场中开始有系统地使用中近景来摄制影片，法国人给中近景取名为‘美国景’。同时一般观众对这些影片中的演员们（他们第一次组成剧团）严肃的演技，以及那种不用戏剧式的线索和变化而力求接近现实生活并以大团圆来收场的剧情，也大加赞赏。”

维太格拉夫公司就是这样替格里菲斯的成功准备了条件，并为合理地应用英国人所发明的蒙太奇开辟了道路。

与维太格拉夫公司同时，爱迪生公司和比沃格拉夫公司分别在纽约修建了制片厂。山立格公司也模仿他们在芝加哥设立了制片厂，而爱赛耐公司此时则专门从事摄制一些表现大西部的影片。

很多演员开始前往各地，在天然背景中拍摄影片，他们起初是利用纽约和芝加哥的郊外，不久就远达佛罗里达州、大盐湖、落基山脉、加利福尼亚州等地。

“争夺镍币的浪潮”把美国电影制片商从“专利权的战争”的绝境中解脱了出来。然而这一战争这时仍未停止，爱迪生的律师仍在继续进行诉讼，到了 1907 年 10 月，终于在芝加哥得到了这样一种判决：连未侵犯爱迪生专利权的影片实际上也被禁止上映。

感到惶惶不安的制片商们，只好接受爱迪生公司那位严厉的营业主任基尔莫提出的条件，在他的监督之下，组成了

一个真正可称之为“卡特尔”的企业联合组织。

爱迪生的宿敌比沃格拉夫公司，不久也迫使它的敌人让它加入这个联合组织。当时美国参加这一组织的有 8 家大公司，即“比沃格拉夫”、“爱迪生”、“维太格拉夫”、“爱赛耐”、兼营影片输入和发行的“乔治·克莱恩”、“刘宾”、“山立格”和“卡勒姆”。此外，美国唯一的两家外国制片商，即百代公司和梅里爱公司，也加入了这个由精明强干的比沃格拉夫公司经理 J．P．肯尼第领导的企业联合组织。

百代答应给爱迪生一笔佣金，作为百代的影片在美国销售的酬劳。他认为这种办法，除了梅里爱这一无足轻重的竞争者以外，可以排除美国之外的一切竞争。

由于爱迪生的律师弗兰克·L．戴叶尔的游说而成立的这个被爱迪生的敌人称之为“托拉斯”的企业联合组织，实际上是给美国电影界加上了一个严格的控制，参加的制片商每洗印一英尺的拷贝须交付半分钱给托拉斯；发行商每年须缴纳 5000 美元的执照费；一个放映商每星期要交付 5 美元。这些收入给托拉斯每年带来了将近 100 万美元的利益，而这种贡金的根据不过是因为爱迪生的实验室在 1889 年到 1894 年这段时间发明了所费总共不到两万美元的东西而已。

制片商在交付了这些贡金之后就可以得到独占权和一定的利益。发行商和放映商则在一旦发生诉讼案件时可以有人替他们辩护。由戴叶尔所建成的这一联合组织，它的基础不是建立在对影片生产和供应的独占上，而是建立在一种虚构的法权上面。因此这一组织的基础是很脆弱的。

在另一方面，胶片大王查尔斯·伊斯曼，答应只把胶片

卖给参加爱迪生托拉斯的公司。可是这种停止胶片自由贩卖的办法，却给敌对的安斯戈胶片公司带来了竞争的机会。因此伊斯特曼为自己的利益打算，反希望垄断组织所要消灭的自由竞争能够在电影业中发达起来。例如，爱迪生想使影片出租商的数目减少，以便将权力集中到自己手里，而伊斯曼则正相反，他所希望的是影片出租商的人数增多，这样就能够使拷贝的发行量和胶片的销售量增加。

伊斯曼同时又把发展方向转到欧洲，因为当时欧洲是影片生产的中心，制片工业比美国还要发达。但旧大陆的情况也正象新大陆一样，电影正在受着日益增长的危机的威胁。时间虽然很短但却相当严重的经济危机（1907—1908），使得小市民的收入大为减少，失业者充满街头，因此，对一般人民来说是一种奢侈品的电影，也呈现了萧条的景象。大制片商想用严格限制拷贝使用期限的办法来减少市场上影片过多的现象，另一些制片商则宣称要把租片成为强制的制度，这一办法对巡回放映无异是宣布了死刑。

美国爱迪生托拉斯的组成使欧洲大为震动。英国制片商联合会首先发出呼吁，在一年当中，在当时电影工业的中心巴黎，召开了几次筹备会议。以后，美国托拉斯事件逐渐变成次要，人们转而主张尽速销毁市上放映的影片。这种提议和伊斯曼的利益正相符合，因此，他表示愿意出席 1909 年 2 月 2 日在巴黎召开的会议。这个会议由八面玲珑的乔治·梅里爱担任主席。查尔·百代直到会议末期，才和英国、德国、意大利、俄国、丹麦等欧洲的制片商坐在一起开会。美国人在这次会议中只处于观察员的地位。

出席会议的50个公司代表着各个不同程度经济危机的国家。上一补救方案对放映企业很发达而制片方面却很落后的英国来说很有利益，可是对情况恰恰相反的丹麦则很不利，因而遭到了反对。伊斯特曼答应，如同业联盟能够组织成功，他将给予这个联合组织以独占他所生产的全部胶卷的权利。这一允诺，由于它所含的威胁，终于战胜某些人的犹豫不决。代表们通过了一个意义含糊的联合协定，其中唯一清楚规定的，是取消影片的销售。

巡回放映商对这个消息纷纷提出抗议，声言要召开放映商国际会议加以抵制。他们募集了一万法郎的国际基金来对这个“托拉斯”进行斗争。但在他们采取行动以前，百代给梅里爱写了一封很不礼貌的短信，声明退出同业联盟组织，这个联合组织因此就随之垮台了。

在这次会议的幕后，实际上在进行着一种真正的企业活动。伊斯曼原是为了调查德国化学卡特尔刚发明的不燃性胶卷而来欧洲的。报纸的宣传经过警察局的命令，足以使这种不燃性的胶卷畅销欧洲各国，而使不相信这种胶卷前途的伊斯曼·柯达公司被排斥于市场之外。当时德国化工卡特尔已和柯达公司的宿敌安斯戈公司联合在一起，取得了胶片原料的垄断权。

在巴黎，伊斯曼获悉他的主要主顾查尔·百代即将建立一个制造不燃性胶卷的工厂。伊斯曼立即把樊尚的董事们召集在一起，对他们发出最严厉的恐吓。内瑞财团大感恐慌，准备让步。但查尔·百代却用他要设立一个和柯达相敌对的企业的办法，来恢复这些董事们的勇气。他给威胁要停止供应

胶片的伊斯曼一个胜利的回击。百代既不动摇亦不屈服，结果使伊斯曼在巴黎会议上所得到的一切利益，都变成了泡影。独家供应胶片的垄断权利，对柯达公司来说，已不再是一种利益，反而自此以后对它含有严重的危险。

于是，伊斯曼转而向巴黎最有权威的律师雷蒙·普安卡雷讨教，后者则给他指明，垄断权利的条文违反了法国民法中取缔独占的规定。乔治·伊斯曼于是决定退出了这个确可称为“受骗者会议”的会议。欧洲的影片生产再度陷入了无政府的状态，换言之，即陷入了自由竞争的状态。各个企业千方百计想逃出危机，很多人想在征服新的观众上找出路，于是他们开始组织“艺术影片公司”。

第 五 章

法国与艺术影片

(1908—1914)

1907年到1908年这段时期，很多人都认为电影将趋向灭亡。许多电影院因为没有顾客，都陆续倒闭了。这种不景气一部分是由于影片“题材危机”所引起的。

当电影开始描写心理、复杂的情节或一些来自历史和戏剧中的题材时，它还不知道怎样叙述故事。全部故事情节在10分钟内用拙劣的方法和原始的电影语言潦草地表现出来。当时曾经有人这样写道：“模仿的风尚加深了观众对影片的厌倦。他们对那些把乳母、跛子以及宪兵混杂在一起的追逐片，对那些表现伯爵夫人结婚、丢失孩子、投河自杀、被满脸胡子的萨瓦人救起、十八年后又从衣服的标记上认出了自己的女儿诸如此类的闹剧，已不感兴趣了。”

当时的电影缺乏想象力。电影剧本是由默默无闻的文人、

失业的新闻记者、落伍的演员、或者不出名的政论家编写的，报酬极其菲薄。这些人在模仿有名的题材时，当然免不了要极力求助于舞台上的戏剧。为了从不景气的情况中摆脱出来，为了把那些比光顾市集木棚的观众更有钱的人吸引到电影院里来，电影就必须在戏剧和文学方面去寻找高尚的题材。

这一从1906年以后开始兴起的运动，因受百代《基督受难》剧成功的刺激而更加蓬勃。意大利拍了《庞贝城的末日》，美国拍了莎士比亚的戏剧和《尼禄火烧罗马》，丹麦拍了《茶花女》。而百代则组织了“作家及文学家电影协会”。

但最值得注意的是“艺术影片公司”的设立。这是一个由拉菲特兄弟创办的小制片公司，和一个放映业的大联合组织，即不久失败的“赫尔斯电影公司”有联系。

拉菲特兄弟约请法国最有名的作家阿纳托尔·法朗士、朱尔·勒梅特尔、拉夫当、里什潘、萨尔杜、罗斯当等创作新的剧本。并且雇用了有名的法兰西喜剧院著名的演员慕内—苏里、勒·巴尔吉、阿尔贝·朗贝尔、巴尔戴、萨拉·贝恩哈特等人充当演员。他们还获得了最优秀的布景师和音乐家的合作。

用无名的演员来拍摄电影，这是初期电影所墨守的成规。但随着“艺术影片公司”的兴起，一种为争取高尚戏剧的观众所不可少的明星制度就此开始了。

1908年12月，在夏拉斯影院举行的“艺术影片公司”第一部影片放映会吸引了全巴黎的文艺界。在休息的时候，查尔·百代跑到拉菲特兄弟面前对他们说：“你们比我们要强得多。”在情绪激动下，百代把“艺术影片公司”出品的专映权

买了下来。那天晚上放映的成功作品是《吉斯公爵的被刺》，由勒·巴尔吉和卡尔梅特导演，拉夫当编剧，圣·桑担任音乐指导，演员有勒·巴尔吉、阿尔贝·朗贝尔、迦勃里埃尔·罗宾纳和贝尔特·鲍威等人。

拉夫当编写的剧本非常巧妙，整个剧情是一个新的《犯罪的故事》。血腥的暴行通过人们所最熟悉的故事来激动观众，即使不用语言，观众也能够完全了解。

这部有名的影片，在 1928 年的观众看来，也许会感到可笑。这原不足为怪，因为我们今天如果看 1928 年的某些杰作，同样也会感到可笑的。但是聪明的喜剧演员勒·巴尔吉在这部影片里对“无声艺术”的问题却作了一番苦心思考。他想用姿势来代替语言，而不落入哑剧或舞台姿态的俗套。他要求演员做出动作缓慢但又恰到好处的具有表现力的姿势。他时常采取的那种几乎不动的姿势，这正好和梅里爱的人物的激烈动作形成鲜明的对比。勒·巴尔吉对于表现那位狡猾奸诈的国王曾下过很大工夫，他对人物推敲的认真，真可和强宁斯及查尔斯·劳顿相比拟。人们可以从雅塞所写的文章中了解到这种对人物性格的研究对当时的电影来说，实在是一种伟大的新创造。正由于这一点，所以勒·巴尔吉的作法使外国，特别是美国电影获益不浅。也由于这点，所以《吉斯公爵的被刺》这部影片，首先被格里菲斯，以后又被卡尔·德莱叶誉为一部杰出的作品。

但“艺术影片公司”的这一最初的成功并没有继续下去。根据朱尔·勒梅特尔的原作拍摄的《尤利西斯的归来》是一部浮夸的作品。拉夫当的新作《犹大的忏悔》也遭到失败。

百代购买“艺术影片公司”的影片专映权，目的原在于把它挤垮。艺术影片公司在成立后六个月已经资金完全耗尽。勒·巴尔吉只好退出电影界，把地位让给滑稽歌舞剧的导演迦伏尔。“艺术影片公司只剩下一个空名，成为一个背着有名的招牌而从事一般营利事业的公司了。”（雅塞语）

但《吉斯公爵的被刺》这部影片所引起的演变仍在法国继续发展。百代、高蒙、“闪电”等影片公司都开始摄制它们的艺术影片。它们的导演与演员如普克塔尔、卡普拉尼、阿尔芒·布尔、肖塔尔、莫里斯·都纳尔、梅维斯托、费尔曼·热米埃、亨利·克劳斯等人，大部分是由安德烈·安托瓦直接或间接培养出来的。他的“自由戏剧”由于应用了左拉在《戏剧中的自然主义》一书中提出来的理论，在1890年间给戏剧演出带来了一个新的潮流。

在国际上具有巨大影响的安托瓦在1916—1924年间导演了几部影片（《科西嘉兄弟》，1916年；《罪人》，1917年；《海上劳工》、1918年；《塞格利埃家的小姐》，1919年；《土地》，1921年；《阿莱城的姑娘》，1922年）。这些影片都是采用名作家（大仲马、弗朗索瓦·科佩、维克多·雨果、朱尔·桑陀、爱弥尔·左拉、阿尔封斯·都德）的作品，请著名的戏剧演员演出的，但安托瓦由于想在银幕上应用他的戏剧理论。所以也求助于非职业性的演员，并极有系统地使用自然背景作为内景和外景。他的理论和他的制片实践如果发展下去的话，很可能把法国电影引向一种象新现实主义的道路，引向一种与“艺术影片公司”相反对的流派，尽管他还是从戏剧剧目中吸取题材。这从他时常爱说的“明星可使戏剧死

亡”这句话中便可看出。但他的门徒们早在安托瓦寻求电影独有的法则之前十年，已经开始戏剧工作，他们只记得他的舞台教导。在他们看来，他主要是“自由戏剧”的创立者、奥狄翁剧院的指导者，他们的作法和“艺术影片公司”的商业性作法完全一样。

无论如何，《吉斯公爵的被刺》一片的出现是一件在国际上具有重大影响的大事。在它获得成功之后，意大利、丹麦和英国先后采取了它的作法。1912 年后美国也应用了它的作法，楚柯尔从巴黎吸取了“在著名的戏剧中用著名的演员”这一公式，从而为以后好莱坞的霸权奠定了基础。

在卢米埃尔时代，影片一般只能放映一分钟。《月球旅行记》在当时被作为“一本”，以后“镍币戏院”规定一本影片的标准长度为 300 米，这一标准虽被欧洲采用，但并不十分严格遵守。自此以后，影片都是在 15 分钟以上的时间里用形象来叙述故事。为了使故事更容易理解，片中时常还穿插了一些文字画面[①]和字幕。过去影片放映时有专人担任解说，但到 1908 年前后，这一习惯已被淘汰了。这种和经济状况相适应的进步是靠技术的发展而获得实现的。卢米埃尔时代的电影，光线非常强烈，所以看上两分钟之后，眼睛就会感到吃力。到了 1900 年以后，由于放映机上用了三瓣光圈的装置和穿孔器的改善，使影片放映大为改进，而且只需要在每隔 15 分钟，即一本影片放完以后才休息一次。在欧洲，这种长度

① 文字画面是指影片中利用一封书信或一张报纸的标题和记事来代替字幕，以期达到说明事件的目的。—— 译者

的影片就构成一个节目，而当时电影的全部节目时间已从半小时延长到整个晚上了。这样，影片放映的时间已和上演一出戏剧的时间大致相等。

影片出租制度的出现使得节目的延长成为可能。1910 年以后，随着这一制度的普及，电影院的数目急剧增加起来；同时百代公司则发行 1000 米乃至 2000 米的每周上映节目，这种办法很快被人所仿效。为了大量供应影片起见，百代公司把很多外国影片，以及它设在德国、美国、意大利、英国和瑞典等国家的分公司所拍的影片，运到法国来发行。从 1909 年到 1914 年这段时期内摄制的影片真是浩如烟海，甚至多到这样的程度：即使只就百代分公司的出品来说，连电影史家也无从晓得它们的名称、照片和剧本究竟有多少。

当时百代公司的“作家和文艺家电影协会”是由居根汉姆和皮埃尔·德库塞勒二人领导的。德库塞勒是一个写过很多闹剧、连载小说和通俗小说的作家。在他指导之下，导演阿尔倍·卡普拉尼采用了文学家的作品，每星期摄制一部影片。卡普拉尼从 1905 年以来，一直在樊尚工作，曾用豪华富丽的场面，拍摄过几部古典的神话剧，如：《羊脚》、《穿靴的猫》（新版）、《灰姑娘》、《神灯》、《驴皮公主》、《唐璜》等等影片。此外卡普拉尼还参加了《布阿罗》这套喜剧片的导演工作。

卡普拉尼在“作家和文艺家电影协会”一开始就导演了一部杰出的、由戏剧演员格雷提雅及戴封丹共同主演的《戴白手套的人》。这部把强盗和社交绅士穿插在一起的悲剧片，在剧作上存在着过于简单的缺点，但由于演员的演技和导演

的认真，至今还有它吸引人的地方。

卡普拉尼以后专门采用戏剧题材来拍摄电影。如《阿莱城的姑娘》、《国王作乐》、《小酒店》、《里昂邮车》、《阿泰莉》、《铁匠的罢工》、《枪击》等都是属于这一类的影片。朱尔·桑陀、维克多·雨果、让·拉辛、左拉、欧仁·苏、皮埃尔·德库塞勒、乔治·克雷孟梭、巴尔扎克等的著作，都被杂乱无章地摄成电影。人们也许会嘲笑这种作法，但不要忘记，直到今天，好莱坞和巴黎还一直沿用着这种作法。

德库塞勒在“作家和文艺家电影协会”开始工作时，是以300个“第一流的、最有名的”作家作为后盾的。他并且按照版税的办法，根据洗印出来的每一米正片来计算对原著者的报酬。他还雇用了一个由一些不甚出名的演员所组成的剧团。当时戏剧对人们的吸引力很大，投入的资金也很多，因此象萨拉·贝恩哈特、雷雅娜这样的戏剧演员，只偶尔在摄影场中露面，她们对拍摄电影并不重视。

倒是不太有名的戏剧演员能够专心拍摄电影。如战前电影中最善于扮演情侣角色的罗宾纳和亚力山大，以及王家剧院的喜剧演员普兰斯，就是这方面的例子。

除了这些戏剧演员以外，阿尔倍·卡普拉尼还用了一些在电影方面已有训练的演员，例如：他的兄弟保尔·卡普拉尼、乔治·蒙卡、戴封丹、雷内·勒普兰斯、让·盖姆等等。在“作家和文艺家电影协会”的制片工作发达以后，这些人中间有的成了导演。

《小酒店》一片是1909年卡普拉尼初期成功作品之一。这部影片长达800米，将近3本，象这样长度的影片当时还算

空前，但不久它就被《巴黎的秘密》一片的长度（1500米）所超过。1912年6月前后，随着4集9本的《悲惨世界》一片的摄成，卡普拉尼和“作家及文学家电影协会”达到了他们的全盛时代，这部影片全长超过5000米，可以放映5个小时，据影片的广告宣称，它的摄制成本高达20万法郎左右。影片获得了很大的成功。百代从1912年以后，曾不断把维克多·雨果的这部小说拍成新片。美国也仿制这一影片，同样获得了很大的成功。

《悲惨世界》的各个插曲是被分开来放映的。但也有些电影院在一个晚上全部映完。卡普拉尼在获得这一成功以后，又拍了一部长达2800米的影片《萌芽》，和一部根据里什潘的原著摄制、能够放映两小时以上的影片《诱惑》。

但影片故事的延长并不足以使卡普拉尼具有独创的风格。1914年他根据雨果的原著用戏剧照相的美学拍摄了影片《九三年》，可是这部影片仍然象一长串的“活动图画”。

在“作家和文艺家电影协会”里，以卡普拉尼为中心形成了一批新的导演：诚实而严肃的乔治·蒙卡，过去曾任齐卡的编剧和演员的雷内·勒普兰斯，不久以后转到“闪电”影片公司工作的戴封丹，和1907年拍摄哑剧《浪子》失败后、又导演了很多精巧的影片的米歇尔·卡雷。

百代用每1米底片5法郎到10法郎的价钱从制片商那里收买影片。齐卡从前就是替百代承揽这种生意而成为管理各摄影场的经理人的。但他那种把演员和导演置于从属地位而随意加以支配的时代，此时已经过去了。1910年，齐卡只是百代公司的制片人之一。他和勒普兰斯及其兄弟，即多产

的剧作家罗利尼签订合同，摄制了很多悲剧和浮华剧的影片，如《黄金迷》（一部很有道德意义的影片）、《黑衣伯爵夫人》、《战胜仇恨》、《深渊的教训》、《秋千的悲剧》和《美丽的布列塔尼姑娘》等。这些影片都是由一些优秀的法国戏剧演员来扮演角色，他们多半来自法兰西喜剧院。罗宾纳夫人、亚力山大、西涅莱三人在齐卡和百代公司的其他制片人看来，乃是理想的“三台柱”。齐卡过去的秘书、性情急躁的安德烈阿尼此时则导演了一些圣经故事片（这些影片以后被称为“安德烈阿尼的影片”）。这是一种聪明的取材办法，因为圣经刊行最广，而且没有所谓著作权的问题。第一次世界大战爆发前夕，当这位缺乏艺术天才的导演正在埃及拍摄一部由亚力山大和罗宾纳夫人共同主演的《萨巴女王》的时候，百代宣布将以50万法郎来拍摄《我主耶稣基督的一生》一片，这是一部第四次甚至第五次重摄的《基督受难》剧。当时卡米叶·德·莫尔隆、蒙卡、马善、勒格朗和卡斯尼埃也担任百代公司的主要制片人兼导演。

卡米叶·德·莫尔隆是瓦莱塔影片公司的导演，1913年以摄制一部2000米的影片《人面兽心》而获得极大成功，这部影片共卖出了200部拷贝。乔治·蒙卡曾为“作家及文学家电影协会”拍摄《两孤儿》、《布布罗修》、《小东西》、《小雅克》、《卧车查票员》等影片，并将很多古典戏剧拍成电影。

阿尔弗莱·马向曾长期在百代公司担任摄影师，他在非洲拍了一些打猎的影片，以后在百代的一个分公司——比利时影片公司担任影片导演和制片指导，摄制了《燃烧的黄金》、《风车的歌泣》、《赛依达盗走曼尼根·匹斯像》和喜剧

系列片《巴比拉斯人》。最后在 1913 年，又拍摄了一部场面浩大的影片《万恶的战争》。马向还在荷兰导演了很多影片，最后成为动物片的专家。他是 1914 年以前倾向于进步的少数法国导演之一。

百代公司的许多导演们经常在外国拍摄影片。如卡斯尼埃原是吕西恩·农居埃的副导演，后来在百代的分公司——意大利艺术影片公司担任导演。以后又到美国，拍了《纽约的秘密》这部在他的事业中最成功的作品。

百代公司许多导演的丰富作品，今天已很少被人知道，也很少被人研究过。他们摄制的影片大致在 1912 年以前为数最多，到 1912 年，由《悲惨世界》一片而达到最高峰。自此以后，百代公司的产量就被高蒙公司所压倒。

费雅德是促成高蒙公司营业飞跃发展的主要艺人。他在看到特技电影已经不合时宜的时候，就立即把它撇开，而用自己的“美学影片”来和艺术影片公司相竞争。他为这种电影做过以下的宣传：“我们已能创造出一种纯美的形象，在观众眼前展示出他们从未见过的雄伟的场面和四旬斋节日游行的盛况，这些场面给他们留下难以忘怀的印象，堪称为伟大的艺术而无愧色。”费雅德在拍摄了《安德烈·谢尼耶》、《爱斯苔尔》和《米达斯王》之后，又动员了整个动物园，拍了《基督徒喂狮》。

费雅德为了和维太格拉夫公司的所谓‘现实生活景象’的组片相竞争，给高蒙公司摄制了一套长片，总称《真实的生活》。这时是他最得意的时代。

他在广告上这样写道：“这些影片是第一次把现实主义表

现在银幕上的一种试验，就象前几年在文学、戏剧、美术中表现现实主义的试验一样。这些影片想表现的和实际表现的乃是生活的各个片断。……它们绝不允许带有丝毫空想，它们所反映的乃是人和事物确系如此的情况，而不是应该怎样的情况。”

但费雅德所谓的“现实主义”实际上只是一种极相对的现实主义。他的剧本几乎千篇一律，适合当时社会的风尚，近似浮华剧。

这位导演，承认他从美国电影中学到它的“优秀职业演员那种自然、简练、既不夸张也没有可笑的哑剧动作的演技”，但他批评“美国电影剧情贫乏，完全缺乏思想，老是表现年轻姑娘经过种种曲折后找到了自己的对象那种陈旧的恋爱故事”。

费雅德试图在这套影片中表现一些社会风俗的喜剧。《阴险的人》描写那些说坏话的人，《小白鼠》描写伪善者，《毛袜》描写贪得无厌的人，《正直的人们》描写诚实的人，《污点》则是描写一个堕落的少女在身败名裂之后又想重归正路，《托拉斯》一片可以说是一部仿效左拉笔法的作品。当时费雅德已经拥有一批优秀演员，如：雷内·卡尔、布莱翁、雷内·纳瓦尔、莫里斯·吕盖、伊韦特·安德烈约尔、玛丽·洛朗、刘易兹·莫拉以及年轻的安德烈·吕盖、西尔维特·菲拉西埃等，这些人后来都长期在他指导下从事工作。

在高蒙制片厂或者是在巴黎郊外，费雅德和他的演员常常只用两天到三天的工夫，就把八九百米长的巨片拍了出来。至于拍滑稽剧，则只需一个上午的时间。这种喜剧片是让·

杜朗的专长。杜朗在卡马尔格地方曾演过一部法国西部片。在影片《活项圈》里，他的夫人、名演员贝尔特·达格马尔表演被一条大蛇缠住。和杜朗经常一起拍戏的人除了福歇和达底尼以外，还有乔·赫曼和因《一百元决定生死》一片而出名的年轻健美的演员加斯东·莫笃。但杜朗这位聪明优秀的艺人、杰出的编剧家和浪漫的牧童，为了在《卡利诺》这样的滑稽片里扮演一个角色，不惜用假面具把自己化妆起来。在《真实的生活》这套影片里先后扮演过富家寡妇、受迫害的贵妇和在一部“美学影片”中担任过悲剧女王的女演员雷内·卡尔，在《婴儿》这部粗俗的喜剧片中也扮演过母亲的角色。

在当时，谁也不能拒绝扮演任何角色。演员的月薪只有1000法郎，雇用期为3年，他们和美工师、木工匠、导演、摄影师同样是被雇用的职工。编剧家的报酬是按每部作品支付的，当他们的剧本被试用时，只能领到50个法郎，他们一心希望的就是能够象导演那样被固定雇用。

莱翁·高蒙经常戴着一顶黑色的草帽，站在肖蒙岗制片厂的门口，手里拿着一只表，等待着他的雇员。导演如果过了8点钟来上班，哪怕只是过了5分钟，也要被他瞪上一眼。这位老板每星期要参加一次影片的试映，在试映当中时常转过身来用他冷淡而枯燥的声调向某一个导演说：“你实在应该另找一种工作，请你现在就到会计科去吧。”

在这样严格的监视之下，普通影片每一米的摄制费，平均不超过10个法郎，滑稽剧片则不过100个苏[①]。一米要花

① 法国铜币名，等于一个法郎的二十分之一。—— 译者

上 50 个法郎的超级产品，可以说绝无仅有。当时法国所有的制片厂几乎都是用同样的方法、同样的成本来摄制影片，而当时法国的影片还被认作是全世界的模范。

在高蒙公司的演员中有奥狄翁剧院的演员莱翁斯·彼雷，曾在以《莱昂斯》为名的系列影片中先后扮演过各种角色。他亲自导演这些带有心理倾向的、具有所谓高蒙派“优雅”趣味的风俗小喜剧。在这些今天看来已经没有什么趣味的小型笑剧中，莱昂斯·彼雷有一个在克鲁尼剧院和在“闪电”公司及勒克斯制片厂工作过的年方 16 岁的女演员苏珊娜·葛朗台做搭档。葛朗台在 18 个月里，由于演了 45 部大部分由莱昂斯·彼雷导演的影片，因而出名。这位女明星虽然在《龙虾》和《一团云》两部影片里演得很成功，但笑剧对她来说，仍不是她的专长。她所擅长的乃是正剧和喜剧。苏珊娜·葛朗台具有美丽的容貌，矫健的身段，善良的心地，活泼和幽默的表情，自然而朴素的性格，她很快成了象征法国少女的典型。在她演出的许多影片中，她一直保持着这种典型[①]。

莱昂斯·彼雷在 1914 年以前，似乎比费雅德更关心电影艺术。他非常注意摄影技巧，例如使用背光摄影，戏剧性地应用人工照明，系统地采用特写镜头等等。他的一部闹剧《巴黎的孩子》，直到现在还以它的现代气氛和叙事的灵活，令

① 如彼雷导演的《幸福的代价》、《卡德尔岩石的秘密》、《铁掌》、《花饰边女工》、《白色的上衣》、《吉卜赛女郎》、《红菊花》等影片，以及由别的导演摄制的《邮局女郎》、《亿万富翁的幻想》和《深渊上的桥梁》等片。

人惊奇，但我们还是比较喜欢费雅德，而不喜欢稍嫌呆板的彼雷，因为费雅德象一个忠实的簿记员那样，正确地记录了真实情况，对每一米胶卷的使用都非常认真。他并不排斥高蒙公司所擅长的“美术摄影”。在高蒙公司里，他培养了很多优秀的摄影师，这些摄影师拍过一些非常成功的镜头，例如他们曾在行驶着的餐车中，不用人工照明拍摄了一整段的影片。

1911 年费雅德和高蒙曾经这样宣称：“我们要把法国电影从《蒙面大侠》一片的影响下拯救出来，让它们朝着更高的水平发展。”可是，以后当《蒙面大侠》这部影片显示出能够获得很大利润时，高蒙就着手摄制一套名叫《芳托马斯》的影片。

1911 年初，在法国到处可以看到这样一种招贴画：上面画着一个一只脚踏着巴黎、手里挥舞着一把短剑、身穿黑色晚礼服的蒙面男子。皮埃尔·苏维斯特和马赛尔·阿兰，在 3 年之中，每个月写作和发表了一部 382 页的分集小说，叙述他们所塑造的一些剑侠人物的故事。这些小说发行了 60 万册，被译成 20 种文字，流传极广，使“恐怖剑客”这一人物获得这样大的声名，以致有些人认为“波诺惨案”是由它引起的，而要求政府对这些败坏风俗的小说加以取缔。

费雅德从《芳托马斯》这部小说的最初几集中，摄制了 5 部影片。在这些影片中，雷内·纳瓦尔扮演芳托马斯，布莱翁扮演侦探朱夫，乔治·梅尔希奥扮演年轻的新闻记者芳多尔，雷内·卡尔扮演贝尔达姆夫人。影片很忠实地按照小说中的主要插曲拍摄。

报章连载小说家蓬松·杜·泰拉依写《蒙面大侠》这部小说时，是模仿巴尔扎克的《人间喜剧》来写的。而皮埃尔·苏维斯特和马赛尔·阿兰在创作《芳托马斯》这部长篇小说时，则用了左拉那种笔法和调查的方法。费雅德采用了他们的自然主义，虽然他未强调环境，但却很注意描写背景，使巴黎与巴黎的郊区在他的影片里占着极突出的地位。饰演妓女的伊韦特·安德烈约尔在高架铁道的铁柱下面等待顾客的镜头，和卡尔内以后在影片《夜之门》里想复现巴尔贝斯——罗舍肖尔车站真实气氛的布景具有同样的诗意。“创造恰当的气氛，赋予真实的情调，取得最大效果而不抛弃用简单的形式给予作品以最明确的意义”，这是费雅德从摄制《真实的生活》以来一直追求的方针。这种方针体现在影片《芳托马斯》的某些画面上，使人们因此看不出那些匆促摄成的场面的平庸和简陋。这部影片必须在很短的时间内拍成，任何一个插曲的摄制费用都不能超过两万法郎，因此拍摄的场面往往长达 80 米。

当《恐怖的国王》一片摄成时，《芳托马斯》这套影片的声誉仍在方兴未艾。演员雷内·纳瓦尔每天都要接到三四百封信，当他出现在街头或酒馆时，人们就象掀起骚动那样热烈地欢迎他。

这部著名的、不久就被美国系列影片所仿效的连载小说电影，是由雅塞的那部成功的影片《尼克·卡特》替它打下基础的。雅塞这位维太格拉夫学派的崇拜者，曾改进分镜头和特写的手法，并将内景和外景系统地结合在一起。他在拍摄系列影片《生活的战斗》时，能使他的摄影师拍出一些优

美的镜头。在《尼克·卡特》一片获得成功以后，“闪电”公司就专门摄制报章小说。富有想象力的雅塞，在摄制过程中随时编排剧情。他根据巴黎《晨报》上登载的列奥·萨齐所写的小说，采用那个蒙面大盗“齐哥马尔”的名字，但在摄制过程中，他自己创造剧情，拍摄了几部长达1000米的影片（即《齐哥马尔》、《神出鬼没的齐哥马尔》、《齐哥马尔对尼克·卡特的斗争》等）。继这些影片以后，雅塞又着手摄制一部新的系列影片，名叫《普洛戴亚》。

雅塞虽然擅长将报章小说拍成电影，但我们不应忘记他还拍过许多象《黑暗的地下》这样一些属于左拉传统的写实主义的影片。雅塞这部作品今天已经几乎完全毁损。但人们从遗留下来的一些剧照里，还可以看出它具有一种强烈的诗意，一种极明显的现代气氛。在这些剧照里，正如在费雅德的优秀作品里一样，我们可以看出从冈斯和爱浦斯坦、普克塔尔和费戴尔一直到雷诺阿和卡尔内的法国电影的连贯性。

1913年6月22日，雅塞在导演影片《普洛戴亚》中一个插曲时死去，享年才51岁。但此时在他的周围已形成了一个根基巩固的摄制团体。费佛尔和杰拉尔·布尔热瓦二人继续完成了雅塞这部未拍完的影片。曾经和蒙卡一起工作过的德尼佐则通过他的《梯格利斯》一片将系列影片这一样式引进意大利。演员亨利·克劳斯此时也和演员莫里斯·都纳尔一样成了导演。都纳尔在雅塞还活着的时候，就将安德烈·德·洛德的戏剧搬上了银幕，如《儿童监狱》、《古德隆教授》等等），1913年，他前往美国，到“闪电”的分公司工作。不久，因导演一部反酗酒的悲惨闹剧《人类的毒药》而获得成功的

爱米尔·肖塔尔也到了美国，和都纳尔在一起工作。

当雅塞故世时，法国电影已经开始衰落。意大利和丹麦的电影已经压倒了因节目陈旧、演员缺乏、尤其是由于资金不足而陷于绝境的法国电影。1914年世界大战爆发，更使法国电影走向几乎破产的道路。在此以前，它在艺术上除了系列影片和喜剧片以外，早已没有什么成绩可言了。

但在1914年以前，法国喜剧片一直称霸全世界。我们前已讲过齐卡及其竞争者试摄的初期粗俗的喜剧片。1905年以后，法国喜剧片由于模仿英国榜样，经过追逐片专家安德烈·欧泽与罗米欧·波塞蒂及路易·加斯尼埃、吕西恩·农居埃、乔治·蒙卡等人的努力，又由于来自马戏团和游艺场的演员的丰富经验，方始从幼稚状态中摆脱出来。

安德烈·第特原是杂技团的青年演员，他在百代公司的影片中因创造了“布阿罗”这个典型人物，因此成名。“布阿罗”是一个取自滑稽画报的诨名，它所代表的乃是一个直接从意大利的哑剧丑角比埃洛或马戏团丑角奥古斯特演变而来的愚蠢、昏愦而笨拙的人物。

在安德烈·欧泽当时为第特编写和导演的影片中，《一打鲜鸡蛋》是一部模仿古典喜剧的拙劣作品，而《布阿罗的学徒生活》则是一部大扔浆糊和奶油蛋糕的喜剧片。它的格调完全和马戏一样，演员脸上的化妆也和马戏丑角毫无区别。

1910年，第特在都灵每周替“意塔拉影片公司”拍摄一部影片。他是这些由他主演的影片的剧作家和导演。他在法国被称为“格里布叶”，在意大利被称为“克莱梯纳蒂”，在南美被称为“托里彼奥”，在西班牙则被称为“桑切斯”。他

的声名遍及全世界。由于每天拍摄电影，使他熟谙一种艺术，即建立在噱头、大量道具的应用、奇特的情境和滑稽的服装上面的“机械的喜剧”的艺术。从马戏团和游艺场借用这种手法的第特，因此为一种电影传统开辟了道路，使以后的麦克·塞纳特、哈罗德·劳埃德[①]、马克斯兄弟等人因此成名。

许多“布阿罗”的影片都是在露天用特技手法拍摄的，内容单调，专门表现一些笨拙粗俗的故事和大扔奶油蛋糕的动作。但第特偶尔也摄成几部杰出的影片。

费雅德在高蒙公司把喜剧引向了两个不同的方向，即荒唐的喜剧和心理的喜剧。荒唐的喜剧系建立在一种不近情理的情况的逻辑发展上。它那些荒唐的想法和孩子们想“把巴黎装在一个瓶子里”而由此推想出一切可能想象的结果，完全一样。例如它表现肖蒙山岗上停着一辆婴儿车，里面躺着的女孩忽然站了起来，婴儿车从山坡上滑下来，滑到街上，穿过巴黎城门，沿着到勒阿弗尔港的公路上飞跑，然后冲进英吉利海峡，在大海上飘荡，最后抵达一个无名的岛屿，岛上土著人把她抱起来当作他们的女王。又如表现一位穿铁甲的绅士一不小心把自己变成了一块吸铁石，将那些煤气灯栓、水管、招牌、烟筒、下水道盖板都吸到自己身上。……又如一位钢琴师弹着一曲吸引人的圆舞曲，他的妻子随曲起舞，接着女仆们和看门的也都跳起舞来，然后卖菜的、开杂货铺的、扫烟囱的、街上的警察、所有的小商人、手工匠，最后以至全条街、整个城里的居民都被卷入，形成了一个如醉如狂的

① 旧译陆克。—— 译者

跳舞高潮。

费雅德培养出来的让·杜朗曾以他所导演而由梅谢主演的《卡利诺》，尤其是他那套由布尔旁主演的《奥内西姆》，在荒唐或疯狂的喜剧片样式上独树一帜。在这些影片中，演员的作用远不如剧情的怪诞重要。如影片《战争路上的奥内西姆》表现奥内西姆被扔在草原上喂野蜗牛；当他做了瓦拉西王之后，他把古老后宫里的宫女们统统送往宰马场杀掉。又如在影片《吉卜赛人的心》里，奥内西姆大跳华尔兹舞，从艾格莫特港的屋顶上一直跳到凡·高所描绘的海滩上。最后在《钟表匠奥内西姆》一片里，巴黎的生活以飞快的速度被表现出来，在40秒的时间里，一对夫妻结了婚，生了儿子，而且孩子变成了大人。杜朗想象力的新颖，他那简练的手法，以及完全合乎逻辑的疯狂情节，主要是从儿童画报和滑稽画报中得来的。但他的影片的节奏感，讽刺和象时钟般准确的动作，都给以后雷内·克莱尔的影片作了先驱。

另一方面，费雅德又试摄了一些以心理描写和观察占主要地位的短喜剧片。这种式样以后被彼雷加以发展，成为轻松的喜剧片。主演费雅德这类影片的第一个演员是一个绰号“苯蛋”的马车夫的儿子，名叫阿贝拉特。这位银幕上的第一位童星，就是现在的电影演员雷内·达利。这位“娃娃”(当时人们就是这样称呼他)曾陆续扮演过希腊神话中的大力神、神经病人、近视眼者、暴徒、梦游病人、社会主义者、女权主义者、法官、集邮家、射击手和园丁等角色。……直到1912年，费雅德才替他找了一位小弟弟，一个有着黑眼睛和直头发的活泼的巴黎少年。自此以后，雷内·达利方始不再扮演

神童的角色；在高蒙公司的出品中，分集影片《娃娃》自此也开始被风行很久的《布德占》这套影片所代替了。

今天使我们更感兴趣的并不是这些秀兰·邓波儿的先驱者的影片，而是战前盛行的传统的追逐片，如爱米尔·科尔的《南瓜赛跑》，表现几个南瓜从山坡上滚下来，穿过窗户滚进屋里；还有安德烈·欧泽的《警察赛跑》，表现一些满脸络腮胡子的警察手里拿着白短棒奔跑，这种形象以后被麦克·塞纳特所仿效，变成了他的“启斯东警察”。

追逐片也是罗米欧·波塞蒂的专长，他在尼斯的百代制片厂里，有两个明星演员：即身材矮小、面貌滑稽的德国丑角小莫利兹，以及永远扮演小莫利兹的老婆的胖罗莎丽。他们的影片主要表现狗套在裤裆里挣扎，罗莎丽的裙子膨胀得象一只气球，淘气的儿童在七层高楼上往下浇水，在安梯普的马路上，一辆四轮马车驶过，车尾巴后面不住向下掉干酪。和这种影片相类似的还有尼克·温特的滑稽地模仿尼克·卡特骗走《蒙娜丽莎》因而解决了疑案的《吊袜带案件》和《舍莱勃里克饭店》。但在 1914 年以前，任何一个电影演员的声誉都不能和麦克斯·林戴相比拟。我们前已讲过这位生长在波尔多的喜剧演员曾在百代制片厂担任过各种角色，直到 1907 年，安德烈·第特离开百代公司之后，他才成为喜剧明星。

林戴的演技，在他最初的成功作品《初学溜冰》（1907 年摄制）里，并不比他的竞争者高明多少，那种初学溜冰者跌跌撞撞的笨拙姿态，安德烈·第特也能表演。这部影片还是一部丑角的笑剧，可是林戴根据马克·纳普原作改编的《上

吊者》以及《飞行师麦克斯》，就完全不是这样。在后两部影片里，麦克斯·林戴已经找到自己应该扮演的角色，即扮演一个十足绅士型的“公子”。他的身材很矮，为了要让人看起来很高，特别用橡皮把鞋后跟垫高。但他有乌黑的头发，黑色的脸蛋，一对发亮的眼睛，在美丽的胡子下面露出一排雪白的牙齿。他的体格具有南部法国人、也就是外国舞台上时常描写的那种法国人的优美姿态。这些独具的特点在他那套和埃德蒙·罗斯当或保尔·德夏纳尔一样漂亮的服装的衬托下，更显得突出。他手里拿着一根藤手杖，上身穿一件黑色的大礼服和别出心裁的背心，下身穿着一条有条纹的长裤，手上戴着雪白的手套，头上戴一顶高礼帽，脚上穿着一双长统的漆皮靴，这一切都增加了这位矮胖绅士那副可怜的尊严相，尤其在他挨了一巴掌的时候，他那种狼狈模样更显得滑稽可笑。

林戴的喜剧，很少用追赶或扔奶油蛋糕的老一套方法。这位从巴黎大剧院培养出来的演员以他的优美的动作，给银幕带来了一种新的喜剧概念。他虽不轻视夸张的效果，但他首先利用的则是处境的离奇、细致的心理观察和流行的风俗特点。麦克斯所扮演的是一个出身名门的好心眼大少爷，有点放荡不羁，喜欢吹牛，一掷千金毫无吝啬，整天忙于追求漂亮的女人。这位风流骑士很象朗斯洛[①]，时常上无情妇女的当。但这位喜欢说大话的少年尤其象年纪很轻、有点愚蠢、骑

① 中古欧洲民间诗歌中的骑士。—— 译者

着一匹黄色牡马新到巴黎的达塔尼昂[①]。

林戴和他的竞争者不同之处就在于他不是一个出色的杂技演员。但他具有正确动作的技巧和一副极富于表情的面孔。他需要大特写镜头来获得声誉和显示他的一切才能，因为只有通过大特写才能够把他细致的面部表情充分地表现出来。他的演技时常要求突然中断；这是因为假如没有这些节奏性的中断，他那股活跃的力量就会变得过于兴奋和狂热，所以在每一次动作效果迅速过去以后，必须有一段停歇的时间。林戴喜欢简单明了的剧情，使人看了片名之后就可以理解到大致是怎样一种内容。例如：《麦克斯受勋》、《摄影师麦克斯》、《音乐大师麦克斯》、《麦克斯与铜像揭幕典礼》、《农场艳史》等等片名，就是这样。剧情简单，演技明快，而且人物具有深刻的本国特性，这一切都是使这位演员迅速驰名世界的原因。

1910 年以后，林戴到国外从事巡回演出。在巴塞罗那正象在圣彼得堡一样，狂热的群众卸下了他所乘坐的马车的马匹，抬着他走，几千个影迷簇拥着他回旅馆，争先恐后地向他欢呼。林戴面临着如此热烈的、象过去拉·巴梯或萨拉·贝恩哈特所受到的那样欢迎，开始体会到自己在商业上的价值。百代不得不保证每年支付他 15 万金法郎，不久又增到 20 万金法郎。虽然他的薪金比一般法国演员都高，但仍然不能阻止他到欧洲各地从事每晚可获 100 个路易或 200 个路易的

① 大仲马小说《三个火枪手》（旧译《三剑客》）中所描写的主人公之一。—— 译者

演出。除了他纤弱的身体有病或者因到国外旅行使他离开摄影场过远以外，这位能够自由支配剧本和演出的喜剧演员通常总是每星期拍摄一部影片。

严格地选择题材，并不是林戴的主要特点。我们对他丰富的作品所知道的还属有限。为了要对他的作品下一个正确的判断，那就需要从百代公司的仓库里把那些堆藏的旧片翻出来统统看过。但从几部影片观察的结果，已可看出在他的作品中，有些很平庸，有些却是真正的杰作。

就现在我们所知道的几部影片来说，林戴最完善的一部影片要算是《麦克斯和金鸡纳酒》。这是一部以认错人为主题的影片，正象拉比什和费杜的戏剧一样。片中有一个插曲非常有名。喝得酩酊大醉的麦克斯，被裹在床单里扔到街上，让一个好心肠的警察救了起来。麦克斯夺了警察手中的木棍，挑起被单，当作大斗篷似的乱舞一阵，顿时变成了一个斗牛勇士。优美的动作，突然的效果，简练的表现方法和细心正确的演技，把这一意味深长的场面表现得淋漓尽致。在这种场面里，林戴和卓别林实不相上下，而全部影片则都具有这种简练准确的特点。《斗牛勇士麦克斯》一片第一部分也具有同样的优点，但第二部分就有些逊色。林戴是按影片长度计酬的，因而不免有“拉长线”的毛病。他的影片一般都在一个早晨里即兴演出；他的才能尽管很大，但要达到完美的地步，还应该有更多的思考。麦克斯·林戴虽然有这些疏忽或美中不足的地方，但他仍能和梅里爱并列，成为法国电影界名人之一。

林戴的竞争者里加丹，就远不能和林戴相比。这位王家

剧院的演员，在进入电影界以后就放弃了夏尔·普兰斯这个剧院中的用名，而改用里加丹这个别名，他在德国被人称为莫里茨，在意大利被称为塔杜菲诺，在俄国被称为普连兹，在西班牙被称为萨留斯蒂诺，在英国被称为菲夫尔斯，在东方则被称为里加丹王子。他在乔治·蒙卡不甚高明的导演下，每星期拍摄一部影片，象例行公事。他很象安德烈·第特，但用另一种闹剧的风格来扮演傻子和苯蛋，这种角色同他那个塌鼻子和特大牙齿的脸型很相配。他在影片里曾经扮演过未婚夫、丈夫、管家人、父亲、离婚的男子、黑人、贞女、剑客、厨师、窃贼、大总统、善良的法官、拿破仑、灰姑娘、失恋者、蒙面大盗、国会议员等等角色。这些影片在今天看来与其说是喜剧，倒莫如说象悲剧，它们给人的感觉只是一些老一套而全无独创性的作品而已。

但里加丹仍和麦克斯·林戴竞争，后者此时正和纳比埃科夫斯卡、雅娜·雷奴阿尔（即现今的费尔南·格拉威夫人）及嘉贝·莫莱等美丽的女演员合作，继续他的光辉的演出事业。他和嘉贝·莫莱合拍了一部名为《1914 年 8 月 2 日》的爱国影片。但是这个日子同时也标志着这位名演员全盛时代与法国喜剧霸权的结束，因为此时林戴被征调作战。等他负了重伤返回摄影场时，新来的夏尔洛已经在世界银幕上夺取了麦克斯·林戴的宝座。此时爱迪生托拉斯的最后四个公司，正因卓别林脱离了爱赛耐公司（四个公司中的一个公司）而大为愤怒，所以特地把麦克斯·林戴请到美国来，以便和卓别林对抗。但麦克斯拍了两部影片以后，就患重病，一直到大战结束为止没有再上过银幕。在以后的几年里，他只

是苟延残喘，生活在过去的声誉之中。但他在好莱坞拍摄的影片（《不幸的七年》、《穷火枪手》），以及在维也纳拍摄的影片（《马戏大王》），都显示出他仍未失去他的才能。然而病魔和神经衰弱始终侵蚀着他，1925 年，他在疯狂的嫉妒支配下，终于和他年轻的妻子一起悲惨地结束了生命。

第 六 章

北欧电影和意大利电影

(1906—1924)

丹 麦

1906年，有一个名叫奥尔·奥尔森、做过巡回放映商的人创办了一家小制片公司——“北欧公司”。它最初摄制的一部影片是一部排演的新闻纪录片，名叫《猎狮记》。一只从动物园里弄来的真狮子，在用人造的椰子树装饰起来的海滩上被猎人们打死。接着观众看的是一个很残忍同时又很真实的解剖狮子尸体的镜头。这部影片是由戏剧演员维果·拉尔森导演并演出的，他在拍了此片之后就转向历史剧和浮华剧，导演了一部名叫《白人妇女贩卖记》的影片。这是第一部在国外获得成功的丹麦影片，使这家丹麦制片公司在北欧、德国以及意大利影片占相当势力的中欧取得广大的市场。

阿斯泰·尼尔森是最初博得国际声誉的电影明星之一。

人们称她为“北国的杜丝”，或者是“斯堪的纳维亚半岛的萨拉·贝恩哈特[①]”。柏林、圣彼得堡、巴黎和纽约的人们争先恐后地去看她的影片。阿斯泰·尼尔森主演的影片大都是根据波尔托—里希或德国剧作家所写的一些浮华剧，描写通奸、过失、犯罪、宽恕和良心谴责等情节。在这些影片中占主导地位的内心痛苦在这位女悲剧演员憔悴、抑郁而表情强烈的脸上充分体现了出来。

随着阿斯泰·尼尔森、奥拉夫·封斯、蓓蒂·南森、莉莱·贝克、爱尔塞·弗勒里希、普西兰德、克拉拉·邦托彼丹、卡洛尔·维特和奥古斯泰·布拉德这些演员的演出，使丹麦电影中出现了一个和中欧当时流行的小说和戏剧不无关联的光怪陆离的世界。在这个世界中，穿绣金军服的军官们为了一个走绳索的女郎争风吃醋，互相决斗，而一个丧失记忆力的百万富翁则变成了卖艺人；丑角们在他们女东家的别墅被大火焚烧的时候，尽管心中悲伤，仍强作笑容；吉卜赛人拐走了公爵夫人，钢铁大王的女儿变成了钢丝皇后。在这些爱情故事中，经常有一些不测的灾祸：驾驶汽车的人把车子撞在一棵大树上，撞死了他们不贞的妻子；闪电打死了别墅大厅里的伯爵和他的情妇；磨坊起火；枪弹把擅长骑术的伯爵从马鞍上打下来；猝不及防的情夫被击倒地，倒在电锯正在锯着的树干上，失去知觉；银行老板的别墅被炸药炸飞，而继承他产业的盲女儿却侥幸独存；伯爵诱奸了灯塔看守人

① 杜丝（1859—1924）：意大利著名女悲剧演员；萨拉·贝恩哈特（1844—1922）：法国著名女悲剧演员。—— 译者

的姑娘以后，被流沙活埋；年轻的男爵夫人成了女跳水家，在一次危险的跳水中获得成功，但她的老父却因此受惊而一命呜呼。……

奥古斯特·布洛姆是第一个摄制这些浮华剧的专家。但不久欧本·盖特在这种影片样式上超过了他，而斯纳德勒·索伦森和阿尔封斯·林德则成为摄制马戏团悲剧的专家。但是，几年来一直拍摄《白人妇女贩卖记》的霍尔格·麦德森，却以他的智慧、技巧、他的美学和优美的摄影压倒了一切和他竞争的人。他成为一个北欧的亨利·巴塔叶[①]，经常摄制一些惊险和奇特的主题，如：《吸吗啡的人》、《招魂者》和《神秘的友谊》等。他的《鸦片梦》被丹麦当局禁止上映，但在美国却大受欢迎。1914 年麦德森又使用了移动摄影，并在同一个背景中变换不同的摄影角度。因此，在电影表现方式的进步上，他比格里菲斯要早十年。

这样，在丹麦电影里就出现了一个有闲阶级、仆役和卖艺人的世界，这是一个在现实世界以外的世界，不断受巨大灾祸的威胁。这种丹麦电影给未来的好莱坞电影描绘了一个轮廓，并给它提供了两个不可缺少的附带物，即荡妇和接吻。从浪漫主义时代以来，荡妇一直是高级和低级文学中时常出现的角色。意大利人从 1908 年起，有时偶然在银幕上表现了这种女性，而丹麦人却把她塑造成一种电影上的典型人物，给她取了“妖妇”这个名称。这种人物在 1914 年完全是地道的丹麦产物，女演员黛奥陀西亚·古德曼为了使这一新人物适

① 法国戏剧作家（1872—1922）。—— 译者

合美国的口味，特地给自己起了一个丹麦语的艺名，叫做“黛达·巴拉”。

北欧妖妇接吻的镜头，被认为伤风败俗。法国在很长一段时期里，因丹麦电影有接吻的镜头而把它认为是一种色情、淫荡、令人作呕的影片。但到了第一次世界大战爆发前夕，这种接吻镜头基本上已为一般人所接受，德国的一位新闻记者为此这样写道：“接吻在电影里已发生了变化。人们对以前那种只是很快地拥抱一下的镜头已经感到不满足了。现在的接吻要把嘴唇长时间地、贪婪地接合在一起，而女的总是头向后仰，表现出一种心荡神怡的表情。”

但是，“快乐的结局”并不是丹麦人的发明。在哈姆莱特的祖国，人们更喜欢用积尸遍野的悲剧作为影片的结局。大部分影片都是沉浸在一种暗淡的悲观气氛之中。

丹麦电影的光辉声誉吸引了德国的导演们来到哥本哈根。格鲁克斯塔特在拍了几部丹麦风味的影片（如《康费梯斯》、《吉卜赛人的乐队》）以后，又根据伯克林的有名油画拍了《死人岛》。同样，冯·德尔·亚库勒也从这位瑞士画家的低级趣味中觅取题材，导演了一部情节荒诞的《金喇叭》，把《尼伯龙根》[①]中的古老英雄搬上了银幕，并以它奇特的形式为后来弗里茨·朗格的成功作品做了开路先锋。

第一次世界大战以前，丹麦的电影多少发生了一些改变。观众对描写贵族或卖艺人的影片已感到厌倦，而描写灾祸的影片则极为流行。奥古斯特·布洛姆根据德国名作家格哈特

① 《尼伯龙根》为德有名的叙事诗，作于 12 世纪末。—— 译者

·霍普特曼所写的小说，拍了一部名叫《大西洋》的影片。在摄影场里演出狄坦尼克号遇难沉没的故事（这一题材以后被人采用过好多次）。

在法国的影响下，情节复杂离奇的侦探故事片日益增多，这些影片大都由奥拉夫·封斯主演。卡尔·德莱叶当时把保罗·林德豪斯的报章连载小说《印度的坟墓》编成电影剧本，由奥古斯特·布洛姆在大战结束时摄成影片。布洛姆在结束了导演生活以后，有下列一些人继承了他的事业：乔治·肖纳沃伊特曾于 1915 年拍过《骷髅的手》，至今还在挪威摄制影片；A .W .桑德堡，1918 年以后把狄更斯的一部分作品拍成电影，直到 1938 年他故世以前，曾在欧洲各地摄制过各种影片；劳·劳里岑在一段时期内撇弃了情节离奇的侦探片，改拍喜剧，成为喜剧演员森斯特洛姆和麦德森主演的风行一时的影片导演。后二演员在 1921 年以《双趾人和公共马车夫》一片出名，直到有声电影产生以后，他们的历久不衰的声誉才为斯坦·劳莱和奥利弗·哈迪二人所替代。

第一次大战爆发使丹麦电影的发展更为加速。中欧各国争映北欧公司的影片，因此大大地弥补了该公司因协约国的抵制所遭到的损失。当时德国电影院如果没有哥本哈根的出品，很可能关门大吉。丹麦影片产量增加很快，1915 年似乎是它产量最多的一年。霍尔格·麦德森、奥古斯特·布洛姆、桑德堡、罗伯特·狄尼森、欧本·盖特、雅尔马尔·达维德森、斯纳德勒·索伦森、劳·劳里岑、马梯努斯·尼尔森、爱麦虞埃尔·格莱格斯、弗立茨·麦格努森、亚力山大·克利斯兴等人竞相拍摄影片，他们之中有的每月可摄制两三部。布

洛姆导演了影片《为了祖国》，霍尔格·麦德森则拍摄了《永久的和平》，表现一个佩红十字袖章的女护士对军官和外交家宣传博爱。但这一时期幻想片的流行却预示着德国表现主义在哥本哈根的先兆。由演员成为导演的本杰明·克利斯登森战前开始电影工作时拍了一部侦探故事片《神秘的无名氏》，1916 年摄制了他的第一部杰出的作品《复仇之夜》。

但此时丹麦电影的兴盛，已接近尾声。阿斯泰·尼尔森和欧本·盖特两位名演员，早已前往柏林。奥拉夫·封斯 1915 年也在柏林摄制了他那部著名的分集影片《精灵》，同年伐尔德玛·普西兰德在丹麦故世，而德国的大工业则已于慕尼黑和柏林两地建立了规模庞大的制片厂。

1918 年以后，丹麦的电影工作者都星散了。只有桑德堡和劳·劳里岑还在继续摄制影片。乔治·肖纳沃伊特移居挪威，卡尔·德莱叶在开始导演了《审判长》和《撒旦的日记》以后就迁往瑞典，和早已到了那里的本杰明·克利斯登森相会。

瑞　　典

丹麦电影在开始时曾对新兴的瑞典电影有很大的影响。

斯德哥尔摩的主要影片公司斯温司卡公司是 1909 年查尔斯·麦格努森为了实施一种影片的配音方法而成立起来的。这家公司在摄制小型歌剧《瓦姆兰人》以后，第一部成功的作品是由缪克·林登、伊凡·海德奎斯特主演的无声片《移民女》。1912 年，麦格努森请斯约史特洛姆和斯蒂勒这两

位演员来担任该公司的导演。

斯蒂勒导演的第一部影片是侦探片《黑色的面具》，由演《吸吗啡的人》一片成名的丹麦女演员莉莱·贝克主演。维克多·斯约史特洛姆在这部影片里扮演一个银行家，为了就任某一国际托拉斯的总经理，离开他的情妇——一个名叫罗拉的走绳索的女郎。他的敌人派遣荡妇丽迪亚来对他进行引诱。丽迪亚用计策使他陷进罗网，把他关在第六层高楼上。罗拉闻讯赶来营救，背着她的情人在一根悬空的结实绳索上跨过街道上空，把银行家救离险境。

瑞典人在仿效了这种丹麦电影的题材以后，不久就转而摄制本国题材的影片，斯蒂勒和斯约史特洛姆培养了一批电影演员，如：卡林·莫兰德尔、埃迪特·艾拉斯托夫、拉尔斯·汉松、哥斯泰·艾克曼、吉达·阿尔姆罗斯、理查德·隆德等人，这些人以后都成了有名的电影明星。

瑞典电影的创造性早在 1914 年以前就已在斯蒂勒导演的《边界争执》和斯约史特洛姆导演的攻击慈善制度的《英格保·贺姆》两部影片中出现。斯约史特洛姆在同一时期摄制的影片《罢工》，可以说同样具有描写社会问题的特点，但这种对社会问题的重视，在他以后的作品中却不十分显著了。

影片《工程师勒贝尔的奇遇》（1916 年摄制）是斯约史特洛姆饰演双重角色的一部影片。直到 1945 年为止，人们对这部侦探片的叙事手法还会感到十分惊讶。因为这种手法和流行的某些剧作家的作法恰相符合。影片用连续“追叙”的手法，通过勒贝尔案件的不同见证人的叙述，将同一事件从几个角度表现出来。

但《工程师勒贝尔的奇遇》一片仍不能和根据易卜生原作改编的影片《巨浪的日子》相提并论，也不能和根据西尔玛·拉格洛夫原作摄制的《煤矿女》相匹敌；尤其是和以后根据冰岛作家西古尔永松原作摄制的《生死恋》一片比较起来，尤其显得相形见绌。

此时美国三角影片公司的影片方在欧洲放映，它们对斯约史特洛姆显然也有很大的影响。对于托马斯·英斯及其门徒来说，他们当初采取西部荒凉的风景、酒店或金矿区，原是出于偶然，以后由于实践的经验，才把它们变成了“戏剧的角色”。斯约史特洛姆则是一开始就有条不紊地应用同样的描写手法，并且怀有一个达到伟大艺术的计划，而这个计划事实上他确已完全实现。所以摩西纳克曾经这样说过：“瑞典人和兴盛时期——1916年——的美国人在电影中同样具有创造性，所不同的是前者是有意识地这样做，而后者是无意识地这样做的。”

影片《生死恋》的表现方式乃是一种风格的典范。画面一开始就出现了冰岛的山脉，这些山脉无丝毫过分的渲染，予人以一种真实的感觉。而斯约史特洛姆所扮演的那个流浪汉，就仿佛真是从这些山脉里产生出来似的。影片在表现那个被流浪汉爱上的女主人（埃迪特·埃拉斯托夫饰）的庄园时，背景和出场人物的地位都安排得非常出色。天然外景和摄影棚布景之间全无一点破绽。当时的美国电影，除了西部片以外，还不能做到这种协调，以《一个国家的诞生》这部具有历史意义的作品而论，除了某些例外，拙劣的内景就和壮丽的外景很不相称。斯约史特洛姆在表现冰岛原始宗法社会里的庄

园时，能用背景和服装来说明剧中女主人和仆役的特点、庄园的富有、宗法制度和家庭手工业，但这种继自然环境描写之后的社会的描写并未妨碍剧情的进展和人物心理的刻画。

影片随后描写了女主人和流浪汉相偕逃奔山中的情景，这时山脉不断出现，自然景象在剧情中仍占主要的地位。到故事结尾时，男女爱情的描写则掩盖了一切。至此，自然风景便从镜头里消失，接替的背景是一间简陋的茅屋，人物在此便成为唯一重要的角色。这种综合表现方法在过去的影片里从没有应用得如此巧妙。

这位导演以后又将西尔玛·拉格洛夫的长篇小说《达莱卡利地区的耶路撒冷》拍成电影，他为了达到艺术的目的，采取了“分集”影片的形式。他用这种方法完成了3部长片，即：《祖先的声音》（分为两个时代）和《破碎的表》。在这以后，分集影片就告中断。直到五年以后，才由古斯塔夫·莫兰德尔继续拍了《该死的人们》一片，但他的才能远不能和斯约史特洛姆相比。

斯约史特洛姆继《圣多弥僧院》（根据格里尔帕策的原作改编）和《萨姆埃尔师傅》两片之后摄制的《鬼车魅影》虽是他最著名的一部影片，却不是他最完美的作品，因为这部影片的题材显然非常陈腐。实际上，《鬼车魅影》一片成功的主要因素是由于摄影师尤利乌斯·强逊采用了迭印的方法。梅里爱过去所用的“幽灵照相”方法，在这部影片里第一次被广泛地采用。不可捉摸地疯狂地在大雾弥漫的道路上和海浪上奔驰的鬼车，始终是片中一个吸引人的主题。可是，当迭印方法被用于表现带有摄影棚气味的墓地时，就显得令人

讨厌了。

影片里出现了这样一些镜头：鬼车夫寻找一个在圣西尔维斯特节晚上犯罪而被处死的人，来接替他的工作；一个虔诚而患肺结核病的处女不自觉地爱上了一个中年的酒鬼；救世军吹吹打打来吸引人们听它讲述解除人类痛苦的大道理，以及作者对酒店和经常光顾酒店的人们的谴责，这些杂乱地堆积在一起的镜头，使人很难忍受。可是斯约史特洛姆却巧妙地利用剧情，运用了连续叙述的方法，使他能象在《工程师勒贝尔的奇遇》一片中那样，脱离时间的顺序，通过三四个不同见证人的叙述来描写同一故事。

《鬼车魅影》一片由于被检查机关剪去一些镜头，因而使人看了感到有些地方不大协调，但最优美的片断还是保留了下来。例如：在夏天河滨上举行的那个野餐会的欢乐景象；贫民窟的狭巷和低矮的房屋；被虐待的妻子带着悲戚的神情缓步走下那个木制的楼梯；喝醉酒的丈夫狂暴地把门打坏等等。尽管有这些优美的片断，情节沉闷的《鬼车魅影》仍不能称为一部杰作，而只能说它是一部反映某一时代的趣味和缺点的作品。

在影片《火的考验》里，斯约史特洛姆以更浓厚的神秘气氛，长篇地描写一个巫妖的故事，这部影片和二十年后德莱叶摄制的《愤怒的日子》有颇多相同之点。斯约史特洛姆在摄制此片以后，又醉心于低级趣味的外国文学，根据皮埃尔·弗隆台的原作拍了一部《被包围的房子》。在这部影片失败以后，他就离开了瑞典。

斯约史特洛姆以他稍嫌呆板的才能、雄伟的魄力和男子

气概，给予观众以深刻的印象。这些特征在他的导演技术上，要比在他的稍带舞台气味的演技上，表现得更为显著。

斯蒂勒是一个感情丰富、修养很高、同时又易受别人影响、几乎带有女性那样温柔的人。但他常以完美的造型方法，使他的作品带上一种高度浓厚的诗意。

他最初导演的影片受丹麦电影的影响很大，例如在他导演的闹剧《黑色面具》里，表现一个妖妇的《一个女人的魔力》里，及《现代女权运动者》和充满幻想的《迭普斯夫人》等影片里，都可看到这种影响。在斯蒂勒第一部杰作、以某大歌剧院后台为背景的影片《伏罗》里，也看到这种影响。斯蒂勒在试拍了两部由斯约史特洛姆主演的描写心理的轻松喜剧片（即《托马斯·格拉尔最好的影片》和《他第一个婴儿》）以后，又根据西尔玛·拉格洛夫的原作，拍了一部对他来说是已达到最高峰的影片《阿尔纳的宝藏》。在这部影片里，风雪、冬景和冻结在冰块里的船只占着主要的地位。斯蒂勒比他的老师斯约史特洛姆更善于利用背景，使其成为“叙述故事的积极因素之一，在整个剧情中占着主要的地位”。穆西纳克对这部影片还作了下面的评语，这种评语对其他几部瑞典杰出的作品也同样适用：“我们看到这种背景的使用，怎样以它奇特的力量，表现了场面的特性，说明并补充了动作和表情，而且显示了剧中人物的心理。意大利电影由于用了过多而无用的优美风景，以致我们的眼睛反而感到疲倦。可是后起的瑞典人却比美国人更确切地纠正了这一偏差，恰如其分地使用了背景。”

平稳和简洁的表现手法确是斯蒂勒最突出的特点。他和

格里菲斯相反，尽量避免铺张和夸大。但这并不等于说他放弃了利用电影艺术的效果。《阿尔纳的宝藏》的最后场面是很有名的，送葬的行列在冰上行进，冰上冻结着的那艘不能转动的船是这部影片的主题之一。6个穿白色衣服的人象塑像般地抬着一张担架，上面躺着死者，面孔露在外面。跟在他们后面的是穿着黑色衣服的弯弯曲曲的送葬行列。这一场面是由摄影机从上面俯拍的，这种感人的造型艺术美以后也启发了弗里茨·朗格，成了他的影片《尼伯龙根》中悲壮送葬行列的蓝本。爱森斯坦在影片《伊凡雷帝》的最后场面中显然也受到了斯蒂勒的感染。从《阿尔纳的宝藏》这部剧情安排得非常恰当的影片中，我们可以看到斯蒂勒怎样将戏剧的手法巧妙地移用于电影的经验。

继《阿尔纳的宝藏》之后拍的《横渡激流》这部影片，比起在《阿尔纳的宝藏》以前拍的《在逆流中》远为逊色，后者系由李莱比尔·易卜生和拉尔斯·汉松主演，是一部富有田园气息的影片。另一部影片《走向幸福》则过分受丹麦大场面浮华剧和好莱坞变本加厉的豪华场面的影响。这部由4个人物组成的沙龙喜剧获得极大成功，对后来的刘别谦和西席·地密尔起了一定的影响。

斯蒂勒在根据西尔玛·拉格洛夫原作拍摄的《古庄园》一片中，又正确地回到本国的题材。影片描写一个没落家庭的最后继承人因爱上了一个马戏团的女郎，想从经营北极麋鹿的生意中发财致富。故事情节虽很平淡，格调虽不一致，但斯蒂勒却把它拍摄得非常真实。

例如，马戏团卖艺人来到庄园院子里的那个镜头，就具

有童年记忆那种美丽而天真的气氛，但两个老卖艺人的面部光线过于阴暗，致使这一镜头稍为减色。在描写北极麋鹿的那段插曲里，画面洋溢着诗意。这个段落开始时用了一种象纪录片那样简洁而细腻、令人信服的描写手法。以后故事情节就随着蒙太奇和动作的加快，非常完善地逐渐展开。接着斯蒂勒以罕见的熟练手法使故事由现实境界转向充满诗意的神秘境界（这是瑞典电影两个极端的作法）。剧中男主人公被丢弃在冰天雪地里，等候死亡；他由绝望而变成疯狂。躺在地上的北极麋鹿缓慢地移动着它的头颈，将剧情引入一个幻境。银幕上的字幕把观众又带回到古庄园里的一间卧房里，年轻的卖艺女郎正在那里熟睡。这时墙壁突然裂开，露出外面一片大雪厚厚地压着枞树的田野，一辆由几只棕熊拖着的雪橇驰来，雪橇上坐着一个面貌丑陋、狡猾的老妖婆，身上披着一件好象被水浸过的全是皱纹的黑色斗篷。她走进房间掀开被单，显露出她那个被绳索捆绑着的俘虏——那个疯狂的男主人公——然后从床边走过，消失在夜和梦的世界中。

斯蒂勒拍的另一影片《哥斯塔·伯尔林的故事》，就不象前一部作品那样达到高度的水平。这是一部情节稍嫌冗长而乏味的影片，但却是瑞典电影艺术上最后的一部杰作，片中除有名演员拉尔斯·汉松以外，还有新进电影界的极年轻的葛丽泰·嘉宝演出，因此更能号召观众。

斯约史特洛姆和斯蒂勒在瑞典电影界虽然占了最高的地位，但他们并不是唯一使瑞典电影驰名的人物。演员吕纳·卡尔斯登由于那部以挪威峡谷作为背景的影片《情之所钟》曾经获得短暂的盛名。伊凡·海德奎斯特也是一个演员，在他

演出具有高度诗意的《喀弗拉朝圣记》一片以前，已经以他动人的风俗喜剧片《大学生们的女儿》和《婚姻》闻名。J.W．布鲁纽斯的个性比海德奎斯特更为突出。他那部最有名的影片《燃烧的磨坊》，是根据卡尔·格列尔普的剧本采取丹麦电影已经用过几次的题材重新摄制的。布鲁纽斯在拍了《穿靴的猫》（根据派尔·罗森克朗茨的原作改编）、《索尔巴堪的小仙女》（根据布琼斯谦·布琼逊的原作改编）和《铁石心肠》（根据亨利克·邦托彼丹的原作改编）以后，又开始摄制场面伟大的历史片《查理十二世》。在他以后不久，古斯塔夫·莫兰德尔也开始导演影片，在根据一部小说改编的《马拉尔湖的海盗》上，获得极大的成功。接着他又拍了《可恶的人》，完成了斯约史特洛姆未拍完的三部曲《达莱卡利地区的耶路撒冷》。

1920年，瑞典电影如此兴盛，以致吸引了丹麦两位优秀的导演本杰明·克利斯登森和卡尔·德莱叶来到斯德哥尔摩工作。关于后一导演在4个国家所摄制的作品，我们留待以后再予叙述。

克利斯登森在斯德哥尔摩完成了他的杰作《历代的巫术》。这位演员曾经和格鲁克斯塔特及亚库勒二人长期合作过，他最初导演的影片是恐怖片《神秘的无名氏》和《复仇之夜》。他到瑞典后，由于受16、17世纪丰富的法庭审判材料启发，着手摄制一部真实地纪录巫妖故事的影片。他大胆地表现了各种可怕的镜头：如将婴儿丢进翻滚的油锅里；宗教裁判所用烧红的铁钳烧炙老巫婆萎缩的乳房；苦修行的僧侣受色欲的诱惑；年轻的巫女和丑陋的恶魔的幽会；他甚至

把巫师礼拜时象吻圣餐盘那样亲撒旦屁股的情形都表现出来。这些性虐狂和猥亵的镜头本来应该使这部影片只能在特殊的电影院上映，而且禁止16岁以下儿童观看，但正如勃吕盖尔和卡洛的绘画一样（克利斯登森从这些绘画曾得到很多启发），艺术手法使这些细微描写多少改变了原形，否则，如果没有这种艺术手法，它们一定会令人看了感到庸俗恶心的。影片通过照明的技术给予过分夸大的化妆和纸做的假面具一种真实的幻觉。这部比《英雄的狂欢节》早十五年摄制的影片，在构图的严谨上，完全接受了荷兰画派手法的影响，画面的衔接具有以后《圣女贞德》一片中那种严密的格局。由于这些原因，这部流行很短的巫妖片，虽然在多年以后，它的强烈的力量至今仍未稍减。克利斯登森在拍了这部影片以后，就离开瑞典，到柏林制片厂充当演员，以后又到好莱坞导演了几部平庸的影片。

由于以上这些杰出的作品，使瑞典这个人口比纽约一地还少、影院数目比美国匹兹堡或辛辛那提还少的国家在电影上享有全世界的盛名。丹麦电影的迅速崩溃虽为瑞典麦格努森建立的斯温司卡影片公司创造了有利的条件，使它能够顺利地并吞了一些竞争的公司，可是它的兴盛还不能和好莱坞或德国分庭抗礼。尽管英法两国的评论家把《生死恋》和《阿尔纳的宝藏》誉为杰作，瑞典的影片仍未获得广大的观众。在法国，瑞典电影只限于在巴黎几家特殊的电影院上映。当时，法国观众正热衷于道格拉斯·范朋克和早川雪洲的影片，对斯约史特洛姆这一名字可以说全未予以注意。

麦格努森当时认为，斯温司卡公司的影片，因本国色彩

过浓，不能得到观众的欢迎。因此他改变方向，摄制了一些国际性的影片，但在这一方面也只有斯蒂勒的《走向幸福》获得成功。这种新方向不但没有能够取得观众的欢心，反而使评论家和知识分子大感失望。在美国和德国的电影竞争加剧以后，严重的危机便使瑞典电影的生产几乎完全陷于停顿状态。克利斯登森和德莱叶离开瑞典前往柏林；大批导演和演员则被美国用重金聘去。

到 1923 年，好莱坞实际上已不再是洛杉矶郊外的一个无名小村，而是成为世界电影帝国的首都了。它的垄断势力使它对衰落不堪的法国电影、无足轻重的英国电影、破产了的丹麦电影和受了致命打击的意大利电影，已无所恐惧。只有瑞典和德国的电影还是它危险的劲敌。

因此斯温司卡公司的破产，立即被好莱坞所利用。斯约史特洛姆首先被优厚的合同聘往大西洋彼岸，不久，斯蒂勒、葛丽泰·嘉宝、拉尔斯·汉松、克利斯登森等人也随后前往。瑞典电影事业在失去了这些享有国际声誉的导演和演员以后，经济困难更加增长。布鲁纽斯、海德奎斯特、卡尔斯登或莫兰德尔这些人的才能，毕竟距离天才还远。在瑞典电影四大台柱投奔好莱坞以后，斯温司卡公司这一名称也就不再为世人所道及。好莱坞用巧妙的手段很快打倒了一个劲敌，而且在这战役中获得了葛丽泰·嘉宝这张主要的王牌。瑞典电影在以后十五年期间，完全陷于一蹶不振的境地。到 1952 年，它还没有完全从 1920 年美国资本家给予的致命打击中恢复过来。

意 大 利

费洛梯奥·阿尔伯里尼是第一个意大利人在1895年获得他所制造的摄影机的专利权。1905年他导演了第一部有许多群众演员的故事片《攻陷罗马》，重现了1870年的事件。他创办的小制片公司在上映《梅西纳的地震》上获得巨大的利润，从此取名为“西纳斯公司”。

缺乏电影传统的意大利用优厚的合同吸引了一些法国的专家来工作，如在百代公司行为放荡的加斯东·威尔和一个由布景师与摄影师组成的制片组，后者在罗马重拍了八天前在樊尚摄制而尚未发行的一些影片。

意大拉公司从百代公司夺走了喜剧演员安德烈·第特；安勃罗西奥公司聘去了罗宾纳。

意大利电影的发展过程，是在突然之间成长起来，然后交上几乎令人难以相信的好运，接着又迅速地衰退了下去。它的发展并不是从《罗马的陷落》一片开始，而是从《庞贝城的末日》一片开始的。这部由吕基·麦几导演、由罗培托·奥梅纳替安勃罗西奥公司拍摄的影片，曾被法国人雅塞推崇备至，称之为一部杰出的作品。

这部影片在国际上大获成功之后，安勃罗西奥公司的竞争者西纳斯公司、意大拉公司和派斯加利公司还未能立即摄制这类场面宏大的罗马故事片。意大利初期的成功作品主要还是一些由法国的电影演员马赛尔·法伯尔、费迪南·吉约姆、安德烈·第特等人演出的喜剧片。

意大利摄制大型故事片的风尚是由许多条件造成的：它

有美丽的自然背景，有很多可供利用的古迹，而且，在这个人口过多的国家里可以雇到比法国便宜三倍乃至四倍的群众演员。但意大利并不只限于摄制一些古代罗马的豪华影片。它除了采用布尔卫·莱顿或显克微支的作品以外，同时还向荷马、但丁、大仲马、小仲马、塔索、莎士比亚、席勒、曼佐尼、维克托里安·萨尔杜、蓬松·杜·泰拉依等人的作品和圣经采取题材。从古代希腊一直到意大利解放战争，很多历史上的史实都被摄制过。

意大利电影艺术的飞跃发展，早在 1912 年雅塞对它做悲观的预测时就已开始了。格佐尼拍了第一部《你往何处去》，派斯加利导演了《斯巴达克斯》，朱舍普·德·里果罗替米兰影片公司导演了《奥德赛》和《地狱》。这位在《地狱》一片里扮演乌高林伯爵的演员模仿古斯泰夫·多雷的一些浪漫派绘画，以烟雾笼罩的山谷为背景，在强烈耀目的阳光下表现数百个裸体的人们互相扭打在一起。由于色调的巧妙配合，因此突出地体现了这部作品的伟大艺术价值。

在同一时期，西纳斯公司的技师帕斯特隆纳用比埃罗·福斯各的别名为意大拉公司监制了许多悲剧片和喜剧片之后，又导演了一部场面极为庞大的影片《特洛伊的陷落》。他为了拍摄这部影片，特地制造了城墙和巨大的木马，并动员了几百名群众演员，用以陪衬当时被认为最理想的情侣角色玛丽—克里奥·塔拉利尼和卡波齐的演出。

《特洛伊的陷落》在国际上所获得的巨大成功掀起了一个在格佐尼的《凯撒大帝》和阿里戈·弗鲁斯泰的《迦太基的奴隶》上已露端倪的摄制古罗马故事片的热潮。

但现代的题材或19世纪的题材并未因此而被忽视。吕基·麦几在拍摄北美独立战争的故事片《金婚纪念》上获得了极大成功。两年以后，他又根据同一题材，拍了《祖母的油灯》一片。麦几的制片人安勃罗西奥在摄制《一个贫穷青年的故事》的同时，又取材于邓南遮的作品，摄制了一系列的影片，如《乔利欧的女儿》、《帆船》、《佐贡多》、《隐蔽的真理》等等。安勃罗西奥的一位导演——马利奥·卡塞利尼在摄制那部能够放映3小时以上的巨片《庞贝城的末日》以前，也连续导演了《尼都许小姐》、《齐格菲尔德》和《巴西法尔》。

布尔卫·莱顿所著的《庞贝城的末日》很早以前就已拍成电影，但安勃罗西奥却根据以往成功的信心把这一有名的小说加以重拍，并在尚未摄成以前，就以25万美元的代价预售芝加哥的戏剧影片公司，因此使他能够破天荒地用超过100万金法郎的费用来摄制这部影片。

这一巨额费用，不久就被西纳斯公司摄制的、由格佐尼重新导演的那部富丽壮观的影片《你往何处去》所超过。这部影片不惜巨资，摄制了各种豪华的场面：如罗马的大火、基督徒被喂狮、御花园里的人灯、罗马皇帝的大宴等等。片中暴虐的国王尼禄，和在浴盆里被割开血管、头戴玫瑰花冠的贝特隆[①]深为观众所欣赏，这部影片到处被看作是一部伟大的艺术作品。它和显克微支的原著堪相媲美。

① 贝特隆为罗马帝国时期的拉丁作家，公元66年为暴君尼禄割开血管处死。——译者

此后不久由帕斯特罗纳导演的影片《卡比利亚》比上一影片具有更大的价值，并在电影史上成为一部划时代的作品。

这部影片的剧本原由诗人邓南遮起草，但以后又经帕斯特罗纳全部改写。影片故事非常复杂，镜头剪辑极为巧妙。它那种使观众超过时间、空间，恍如置身片中的电影自由表现方法，对以后的格里菲斯也不无影响。

为了拍摄《卡比利亚》，曾建造了一些巨大的布景。这些布景，按照当时流行于意大利的习惯，已不象梅里爱的布景那样只是一些悬挂在木框上的简单的幕景，而是用木板制成、上面涂石膏的相当庞大的建筑物。用发亮的石膏板模仿镶嵌的地板，这一方法后来成为了好莱坞大肆模仿的对象。布景的庞大和群众演员人数的众多使拍摄方法起了变化。来自百代公司的摄影师、西班牙人塞贡多·德·乔蒙。在摄影场中应用了一种当时尚未为人所知的方法。他把摄影机放在一辆车上，对着布景平行地移动摄影，这种摄影方法以它所产生的浮雕感，使人更感到布景的突出。有时在表现一个全景以后，摄影机又转向主人公，用极接近的距离，隔离其他景物来拍摄，或者把摄影机远移来拍摄主人公。帕斯特罗纳把他这一发明或至少是他在摄影场中第一次应用的方法，登记为自己的专利权。在应用这种今日称为“移动摄影”的艺术方法上，意大利早过任何国家，特别是早过美国。

在拍《卡比利亚》这部影片时，为了达到美学的目的，还用了人工灯光。以前一直用以代替阳光的电灯光，现在被用

于背光摄影和黑白对比的摄影。烧毁罗马舰队的阿基米德[①]的形象是用特写来拍的。灯光从下面照射出来，把阿基米德那张络腮胡子的面孔，突出地表现了出来（帕斯特罗纳拒绝应用假胡子）。对真实性的注意在这部摄影场布景和天然外景协调地交替出现的影片中，非常显著。自然背景在汉尼巴率军翻越阿尔卑斯山的镜头里利用得极其优美，在白雪覆盖的山坡上展示出马队和象群的漫长队伍。

《卡比利亚》这部影片当然带有很多动人心魄的精彩镜头，如：战争、大火、罗马舰队的覆没，特别是在拜尔神庙中用婴孩祭神的场面。为了这一场面，作曲家伊德白兰杜·比萨蒂专门写了一部名为《火的交响乐》的乐曲。

邓南遮编写了这部影片的说明字幕。他所用的夸张的词句，在今天看来，还令人觉得可笑。可是这种夸张在演员的表演中却并不经常存在。这部影片里的演员如伊塔利亚·阿尔米兰泰·曼齐尼、丽迪亚·夸兰塔和温别尔托·莫扎托，当时都是有名的演员，常用动作来表达剧情。但《卡比利亚》的一切成功尤应归功于曾经在热那亚港做过码头搬运工人、有着强壮的体格和超人腕力的巴托洛米奥·帕格诺，他在片中严肃地扮演了马西斯特这一角色，大受观众的欢迎，使以后半个多世纪中一直主演一系列的马西斯特的影片。

《卡比利亚》一片获得广大的声誉，淹没了另一部更重要而没有出过意大利国境的影片，这就是尼诺·马尔托格里奥

① 古代物理学家、数学家，他曾用聚光镜，借太阳光烧毁罗马船只。城破被杀。—— 译者

在1914年替存在时间很短的莫甘诺公司拍摄的《迷失在黑暗中》。这部影片虽然同样有古罗马故事片中的夸张作风，可是却显示出意大利电影所常见的那种现实主义的传统。法国影片的现实主义对意大利电影也许发生了影响，如德尼佐在米兰拍摄的、模仿齐卡和欧泽的平民剧《残废人》，就是一个例子。但是，《迷失在黑暗中》受那不勒斯文学的影响要比受外国电影的影响大得多，因为它本身就是根据罗伯托·布拉乔写的一部杰作摄成的。

《迷失在黑暗中》为了同时描写社会上的两个阶级，充分运用了以后被格里菲斯大量使用的对比蒙太奇。故事是在华伦扎公爵的富丽堂皇的府第和乞丐与穷人所聚居的那不勒斯贫民窟里同时展开的。对于贫民窟的描写，尤其着眼于当时那不勒斯地方的特点，如迷信、抽彩赌博、穷街陋巷、酒店、家族间的仇杀和对贵族的盲目尊敬等等。

这部影片是由一些意大利的第一流演员演出的。高尔基的朋友、著名的演员基奥凡尼·格拉索扮演瞎子，美丽的弗吉妮亚·巴莱丝德里埃里扮演被诱骗的女郎，德罗·隆巴底扮演华伦扎公爵，玛丽亚·卡尔米扮演公爵的情妇。

《迷失在黑暗中》这部保存在意大利电影博物馆，直到1944年以前还时常被爱慕者——影评家温别尔托·巴巴罗放映的影片，对意大利新现实主义的诞生，很有影响。直到今天，它在摄影上的现代性仍令人感到非常惊奇。这部影片不仅是格里菲斯的先驱，同时也是苏联电影大师们，特别是普多夫金的先驱。

现实主义，或者更明确地说真实主义，也是尼诺·马尔

托格里奥根据左拉的原作摄成的另一部伟大影片《梯丽莎·拉更》的特点。这种特点，同样也存在于巴尔达柴尔·尼格洛尼的《一只麻雀的故事》里。

但在一些导演继续制作罗马帝国的豪华影片时（如尼诺·奥克西里亚的《你标志着胜利》，格佐尼的《安东尼与克莱奥帕特拉》、《凯撒的阴谋》和《克利斯塔斯》，马利奥·卡塞利尼的《菲多拉》、《尼禄和阿格利宾》和《迦太基的毁灭》），另一些新的倾向已在意大利电影中产生。丹麦浮华剧的影响开始在尼诺·奥克西里亚的作品（《最后的拥抱》、《铁矿》、《死亡的行程》）里出现。奥克西里亚的《心灵的风暴》（1912年摄制）对以后西席·地密尔的名片《欺骗》的剧本可能有很大启发。浮华剧的风格同样在派斯加利的影片《在悬崖之下》、《在宝座的台阶上》、《吗啡》、《过去的影子》、《吉卜赛人的苦难》（由狄安娜·卡伦主演）里也极其明显。

从1914年起，浮华剧在意大利的发展超过了大型历史片。电影女明星时代也由此开始了。这时期的电影剧本很多采自邓南遮的浮夸小说和亨利·巴塔叶的戏剧。比埃罗·福斯各拍了《卡比利亚》之后有意识地用邓南遮原作的名称，导演了一部描写两个人物的影片《火》，由费波·玛利和打扮得象猫头鹰那样的比娜·梅尼却里演出。这部影片剧情的夸张、动作的过火，以及它的心理描写的幼稚，在今天看来，与其说是象一部悲剧，还不如说是象一部喜剧。这时，电影明星已统治意大利电影。在1914年以前，他们演一部影片的报酬已超过一万金法郎，制作一部影片花费200万或300万法郎，已不是一件罕见的事情了。

大规模的宣传使意大利电影明星的声名广泛传播。伊塔利亚·阿尔米兰泰·曼齐尼、丽达·波莱丽、夸兰塔姊妹（丽迪亚与雷蒂齐亚）、玛丽亚·雅格比尼、乔凡娜·迭利比里·冈萨雷斯、玛丽—克里奥·塔拉利尼、弗兰契斯卡·贝尔梯尼、海斯彼莉娅、李娜·卡伐利埃里、卡丽·山布契尼这些容貌端庄挥舞着象雕像的手臂的美丽女演员已为很多人所熟悉。而马利奥·鲍那德、阿尔倍托·卡普齐、埃托莱·贝尔蒂、爱米里奥·吉奥内、费波·玛利、温别尔托·莫扎托、阿姆莱托·诺佛利等这些男演员们的声誉也和她们不相上下。自此以后，有名的女明星的演出比影片剧本或精彩的镜头更为重要。这些身价很高的女明星们一般只在一家制片公司里拍戏，她们有自己的编剧和导演，正象左拉小说中娜娜的时代那样，银行老板往往为她们倾家荡产，成年的男子会在她们的门口自杀。这种如醉如狂的情形又被幻想渲染，反映在一些夸大而幼稚的电影剧本中。这些粗制滥造的影片加速了意大利电影的衰退。从 1915 年起，衰退迹象已开始出现，尽管意大利电影因当时大量采用了流行的法国戏剧和小说而获得了一部分英国观众，但终于无法挽回这一颓势。

在这种衰落的过程中，描写历险的分集影片仍在一时期内保持着它的声誉。继德尼佐的《梯格利斯》之后，马利奥·卡塞利尼导演了一部名叫《幽灵列车》的影片，片中描写印度王子那迪尔利用一个秘密组织从一列飞快行驶的火车中把安梯莫昂王的公主抢走。摄制这类影片的专家，是过去经营钟表业后来成为电影明星和导演的爱米里奥·吉奥内。他那部名叫《灰鼠》的影片（1918 年摄制）虽然仿自费雅德的

《吸血鬼》，但具有很大的独创性，片中都灵郊区的风景拍摄得极其优美。吉奥内另外还导演并主演了《别特罗·卡鲁索先生》，组片《为了死》、《穿蓝衣的伯爵夫人》和《金钟面》等等。但他的特出的才干仍然不能将意大利电影从颓势中挽救出来。

意大利卷入一场艰难的战争使它的电影事业愈加陷于困境。在停战条约签定以后，意大利已不能重新取得被新兴的好莱坞电影所垄断的国外市场。它描写通奸的浮华剧在英美国家不被人所了解或遭到道德上的反对。而德国电影此时由于有强大的工商业的支持，在摄制场面宏大的故事片方面成了对意大利电影极有威胁性的竞争者。

但此时罗马和隆巴第的企业家仍认为意大利影片将能恢复它战前的霸权，他们把当时所有的22个制片公司组织成一个托拉斯，胶片大王比塔鲁加收买了很多大影院。有些制片公司在影片尚未开拍以前，就预售出去；有些公司则企图组织国际垄断机构或用巨额的报酬来争取演员；有些公司在没有资金摄制影片时，大开空头支票。他们强迫放映商在租得一部有名的影片时，必须接受10部粗制滥造的影片，同时又把过去一些成功的作品改头换面，大量加以复制。

在这种情况下，无论象《梅萨林》、《波尔基亚家族》、《戴奥陀拉》或《你往何处去》这样的影片，也无论象玛丽亚·雅柯比尼和弗兰契斯卡·贝尔梯尼这样的女明星，都不能挽回意大利电影过去的光荣。法西斯进军罗马更给予处在临危境地的意大利电影以致命的打击。在此后25年中，全世界的银幕上几乎再看不到意大利的影片。意大利电影黄金时代

硕果仅存的人物只剩下奥古斯托·杰尼那和卡米纳·迦洛纳两人。当颚骨突出的墨索里尼一心想做马西斯特的时候，他所统治的意大利的银幕已经把地盘让给了美国和德国的电影。留在摄影场里的一些有才干的导演们长时期不能获得拍片的机会，更谈不上要去复兴过去几年来曾占世界首位的电影了。

第 七 章

美国电影的兴盛

(1908—1918)

1908年以后，爱迪生和比沃格拉夫的电影托拉斯似乎已取得胜利。性情急躁的肯尼迪此时除了一些无足轻重的旧货商、马戏团丑角、假宝石商、鱼贩或兔皮商以及一些无业游民所经营的电影业以外，已没有什么敌手。这些人几乎都是新来美国的移民，其中包括：威廉·福斯、卡尔·莱默尔、L.B.梅育、巴拉本、卡兹、凯赛尔、包曼、华纳兄弟、阿道尔夫·楚柯尔、塞缪尔·高德费许等人。

当时肯尼迪所担心的是欧洲方面的竞赛。经营音乐咖啡馆的巨商茂笃克，曾把旧大陆上被百代和梅里爱所排挤的几个大制片公司联合起来，组成了一个“国际制片与放映公司”，自己担任这个公司的经理。但是，巴黎“受骗者会议”的失败，使茂笃克丧失了勇气，他转而对史密斯—欧本的天然彩色胶片很感兴趣，而听任这个昙花一现的联合企业趋于

瓦解。

肯尼迪一方面极力促成欧洲方面竞争者的失败，另一方面，用威胁的方法将电影企业中的三个部门加速集中在自己手里。到 1910 年，他在这方面已经获得胜利。“电影专利公司”[①]的一个分支机构——通用影片公司，用 200 万美元把 57 家主要的发行公司收买过来。从此以后，美国 9480 家影院中，受这一托拉斯支配的有 5281 家，占全部影院的 57%。

如果竞争的对象是汽车工业或者是罐头工业，那么上一胜利可说已经是一个决定性的胜利。可是电影的技术日新月异，1908 年认为很好的摄制方式，到 1911 年就成为不流行的方式，而爱迪生托拉斯却始终固步自封，使用老一套的方式。

凡是属于爱迪生托拉斯系统的每一大制片公司当时都有它自己的按年付酬的演员和导演。他们每星期要拍三四部影片。这些影片都不准超过一本，所花的费用也不得超过数百美元。

商人出身的肯尼迪一定记得他从前经营的洋钉托拉斯虽享有专利权的独占，但由于这一行业，别人只要有一万美元的资本就可和他竞争的缘故，结果归于失败。而摄制一些一本长的影片，投资人只要雇用一些失业的演员，在露天或者在简陋的布景中扮演他们自己不会扮演的角色，所费成本比制造洋钉还更少。

以赌马为业的凯赛尔和包曼只用了 3000 美元就创立了他们的影片公司。他们摄制的影片，每部成本不过 200 美元，

① 即被一般独立制片商称为“爱迪生托拉斯”的影片公司。

而获得的收入却超过10倍。因此他们大量摄制影片，把这些影片推销给他们所控制的租片商。他们发迹的经过，和贩卖留声机的商人威廉·鲍威斯、戏剧商爱德温·丹霍塞、经营“镍币戏院”的卡尔·莱默尔、福斯、楚柯尔等人的发迹经过，实际上大致相同。

这些颇为自负地自称为“独立的”新制片商，用增加几块钱津贴的方法，吸引托拉斯的技术人员到他们那里工作。威廉·雷努斯和保罗·潘采尔就是这样脱离了维太格拉夫公司，爱德温·鲍特也同样离开了爱迪生公司。这些以前做过巡回演出商的独立制片商比托拉斯的老板们更熟悉群众的爱好。潘采尔到鲍威斯那里以后，第一次就拍了一部《双枪将》，在六个月里就获得5万美元的纯利。

这些新成立的影片公司的生意日趋兴旺，因为托拉斯不能满足“镍币戏院”日益增长的需要，每星期最多只能供给两个到三个节目。有些地区的“镍币戏院”，虽然和托拉斯订有合同，但为了自己的利益，往往又和独立制片商发生联系，企图从他们那里获得一些新出的影片。

肯尼迪利用报纸对“镍币戏院”这种背信行为大肆攻击，运动政府设立检查上映影片的机关，并勾结警察借口所谓安全条例，查封独立的影院。可是他这些措施对分散在象欧洲那样广大地区上的几千个放映商来说，却没有什么效果。于是他又唆使艾尔·麦考埃指挥下的流氓来攻击人数较少、易于击破的独立制片商。他们把硫酸倒在显影药水里，使底片全部毁掉，摄影机被砸烂，真的子弹从演牛仔的演员耳边掠过，在群众演员中间引起斗殴，造成伤亡事件。肯尼迪的这

种办法，完全承袭了他的旧东家洛克菲勒的故技，后者曾经派遣武装匪徒，用炸药炸毁美孚公司的竞争者的输油管。

石油托拉斯可以用垄断输油管和炼油厂的办法来建立它的独占，可是这种办法在影片的流通和发行方面却很难想象。但伊斯特曼给予电影专利公司的胶卷独占权却有可能使它在打垮独立制片商方面取得胜利。

然而由伯吕拉都尔经理的卢米埃尔工厂在美国的分厂，不久就出售了好几百万英尺的胶片，而里昂老厂的产量却没有任何增加。事实上，所有印有卢米埃尔兄弟公司商标的胶片都是在美国罗切斯特制造的。到了 1911 年，伊斯特曼放弃了这种诡计，公开宣布废弃和托拉斯签定的合同；而伯吕拉都尔本人则成了伊斯特曼的胶片销售总经理。但另一方面，在爱迪生这方面还有“山立格”、“维太格拉夫”、“卡勒姆”、“比沃格拉夫”等这些营业显然很兴旺的影片公司，继续和独立制片商进行斗争。

以前经营地毯业的芝加哥人山立格“上校”，此时已成为规模庞大的摄影场、服装车间和样片洗印厂的老板了。他的影片公司专门摄制西部片。他的演员们走遍全美国，寻找风光明媚的地点。1908 年初，摄影师托马斯·伯森斯和导演弗兰西斯·鲍格斯为了拍摄一部由一个失业的魔术师来演出的影片《基督山伯爵》，到了洛杉矶市的郊外。为了拍摄这部影片，他们在一个荒凉的小村建立了一所小小的摄影棚，这个小村被卖主起名为好莱坞，意即长青的橡树林，虽然这种树木在加利福尼亚州根本不能生长。

山立格曾在他芝加哥的摄影场里排演过罗斯福总统在非

洲打猎的影片。摄制此类影片是他的擅长。他以一个曾当过骑兵、参加过古巴战争的退伍军人、绰号汤姆·密克斯的演员为主角拍了几部故事片。这一角色受到观众极大欢迎，变成了妇孺皆知的英雄人物，直到今天，法国的孩子们都还记得他的名字。

在维太格拉夫公司方面，斯图亚特·勃拉克顿的目标要比一般观众更高些。他在拍摄了莎士比亚的作品之后，又摄制了历史上的伟大人物如摩西、拿破仑、林肯等的传记片。《拿破仑》一片花去了好几千美元的摄制费，维太格拉夫公司大肆宣传，说曾派专人到欧洲搜集过拿破仑的史料和他用过的物品。这些影片在美国是最早超过一本标准的影片。但影院上映时仍把它们分为几个插曲来放映。同时维太格拉夫公司又在斯图亚特·勃拉克顿的监督下，由G.D.培克、拉莱·特林伯尔、D.史密斯、詹姆士·杨格等人担任导演，继续摄制了它那部有名的系列影片《真实生活景象》。

到1914年前夕，维太格拉夫公司自夸雇有39位导演和几百名演员，在这些演员里面，肥胖的约翰·布尼和他活泼的配角弗洛拉·芬奇已闻名于世了。

卡勒姆影片公司在以前做过演员的西德尼·奥尔柯特的指导下，拍了它第一部名叫《宾虚传》的影片，但由于影片的编剧事前没有获得原作者的许可，结果公司不得不付给原作者两万美元的赔偿费。奥尔柯特在佛罗里达州导演过一些以印第安人和美国南北战争为题材的影片，同时又从那里的贫苦白人身上找到一些社会的题材。后来，他被派到爱尔兰，拍了一部描写1890年爱尔兰起义的影片，由于英国人的抗

议，以后他转而拍摄一些较富于民间故事性的影片。此后他又按照当时的风气，周游世界，在耶路撒冷拍了一部他最负盛名的影片，即描写基督一生的《从马槽到十字架》（1913年摄制）。

萨尔·陶莱曾在爱迪生公司充任鲍特的助手及其继承者，他试拍的影片被在比沃格拉夫公司担任五年艺术指导的格里菲斯的天才光彩所掩蔽，以致默默无闻。

D.W.格里菲斯于1875年出生在美国肯塔基州的拉格兰基，父亲是一个因南北战争而破产的南军上校。格里菲斯由他的姊姊抚育成人，后者是一个小学教师，用菲薄的收入来养活人口众多的家庭。格里菲斯曾当过新闻记者、消防员、诗人、流浪汉和冶金工人。他在成为一个普通演员、扮演一些配角以后，和巡回剧团的女演员林达·阿维特孙结了婚。

1907年夏天，这一对年轻夫妇因在纽约失业，接受了爱迪生公司配角的工作。格里菲斯写了两三本电影剧本，以后和他的妻子以每周15美元的报酬被比沃格拉夫公司雇用，加入该公司的摄制组。

不久比沃格拉夫公司的名导演麦克·寇琼因年老退休，格里菲斯就接替了他的工作，成为导演。1908年6月，他导演了第1部影片《陶丽历险记》，描写一个女孩子被吉卜赛人拐走的故事。

格里菲斯写过戏剧，也写过小说和诗。他从自学中获得相当广泛的文艺修养，使他能够采取一些比较高尚的题材。他东鳞西爪地从托尔斯泰、莫泊桑、杰克·伦敦的小说，丁尼生、勃朗宁的诗，安德烈·德·洛德、弗朗索瓦·科佩的戏

剧中吸取题材。在三年当中，他每星期摄制两部影片。这些最初的作品至今尚不大为人所知。有些电影史家常把格里菲斯写成一个神，好象他能够从虚无缥缈中发掘电影语言似的。

但他从 1908 年到 1912 年间所导演的将近 400 部的影片，并不是完全都有独创性的。例如《冷落的别墅》这部影片，因为它的剧情是从描写被匪徒追赶的妻子转到她的丈夫赶去救援的场面，所以常被人们当做一种完全新发明的表现手法，即“平行动作”来看待。但实际上威廉森早在 1900 年就已采用过这种手法了。而且《冷落的别墅》在很大程度上是抄袭了 1906 年百代公司的一部影片，即根据安德烈·德·洛德的一部名剧摄制的《在电话机旁》。

格里菲斯在比沃格拉夫公司工作时期，他的巨大功绩在于他吸取了各派或各个导演点滴的分散的发明，加以融汇贯通，组成一个系统。可是截至 1911 年前为止，不论人们怎样说法，格里菲斯在处理他所有的场面上一直只知应用和梅里爱差不多一样的远景。他的独创表现在他对“交替蒙太奇”的研究上，而不是表现在把同一个场面切割成一系列的“景”上（例如《小麦的囤积》一片就是这样）。有人说他在《黄金迷》一片中已应用特写，这是不对的。他在试用人工照明方面也比他的竞争者要晚，而且一直很简劣。但到 1911 年，他的作风却发生了变化。在影片《隆台尔的报务员》中，他把“交替蒙太奇”和危急关头的拯救镜头，同紧张而节奏很快的场景剪接在一起，同时还应用了中近景和例外地插进几个道具的特写镜头。

截至 1912 年底为止，在他的才能逐渐发展的时期中，格

里菲斯一方面进行他的技术实验，一方面又发现了许多有才能的演员。他从维太格拉夫公司夺得了佛洛伦斯·劳伦斯以后，又陆续聘用了下列这些演员：别名麦克·塞纳特、仿效麦克斯·林戴作风的米歇尔·辛诺特，专演喜剧的奥文·摩尔，以及长卷发、年纪很轻、从5岁起就当演员、艺名玛丽·璧克馥的格迪丝·史密斯。她专门扮演少女，而马丽昂·利奥那德和林达·阿维特孙（即格里菲斯的夫人）则扮演母亲或者饱经忧患的妇女。格里菲斯又把他的听差罗伯特·哈隆、杰出的群众演员梅·马许、毫无舞台经验的玛丽·璧克馥的女友桃乐赛和丽莲·吉许，变成电影明星。他又把玛蓓尔·瑙曼、佛洛伦斯·拉巴提、伯兰基·斯维特、利奥纳尔·巴里摩尔和托马斯·英斯这些以后成为好莱坞知名人物的人引上电影之路。

美国电影的重心原来分散在纽约和芝加哥，到格里菲斯才把它移到加利福尼亚州沿海一带。1910年冬，他的摄制组搬到洛杉矶，只在每年淡月的时候，才重回原地。许多公司都模仿比沃格拉夫公司的这种做法。但是，好莱坞的建立，还是独立制片商的功劳，而不是托拉斯的功劳。

电影明星和好莱坞今天已成了同义的名词，独立制片商就是由“争夺明星的斗争”而获得胜利的。卡尔·莱默尔是第一个开始这一斗争的人，他设立了一个名叫I．M．P．的公司，这个名称既含有“小魔鬼”[1]的意思，同时又有“独立

① 英文Imp意为“小魔鬼”。—— 译者

影片”[1]的意思。I.M.P.公司向格里菲斯的摄制组进攻，首先把号称“比沃格拉夫女郎”的佛洛伦斯·劳伦斯抢过去，以后又把玛丽·璧克馥，连同她的弟弟、妹妹、她的情人奥文·摩尔以及她的导演托马斯·英斯一起都拉过去。璧克馥的母亲深怕自己的女儿会遭到象佛洛伦斯·劳伦斯同样的命运，因为劳伦斯曾经被列入托拉斯的黑名单中，自被莱默尔解雇后，一直找不到事做。因此当I.M.P.公司的摄制组乘船去古巴度冬的途中，璧克馥的母亲带着警察乘一艘小汽船跟踪追来，准备以拐骗未成年人的罪名控诉莱默尔、奥文·摩尔和托马斯·英斯。这一事件最后是用一张支票了结的。自此以后，托拉斯的优秀演员接二连三地脱离了托拉斯，被独立制片商收买过去。

独立制片商联合组织了一个名叫“销售公司”的影片发行公司，这个公司不久分裂为两个互相竞争的集团，一个叫做“环球公司”，另一个叫做“互助公司”。

每星期发行35部影片的“环球公司”，由于鲍威斯和莱默尔之间的内部竞争，本身又发生分裂，最后是莱默尔获得了胜利。在这个公司的附属公司中，鲍特和史璜逊的公司因有楚柯尔的支持，发展最快。

“互助公司”包括两个主要的集团，一个是艾特肯和弗洛伊勒的集团（即“信托影片公司”和“皇家影片公司”），另一个是凯赛尔及包曼的集团。后二人很有预见，他们把制片

① 按I.M.P.是Independent Motion Picture（独立影片）的缩写。——译者

工作分为好几个独立的公司，其中有托马斯·英斯的“皮松第101号公司”和麦克·塞纳特的“启斯东公司”。

独立制片商除了对托拉斯的斗争以外，还有他们内部的斗争。影星们就利用这一斗争，从中获取利益。玛丽·璧克馥脱离I.M.P.公司（环球公司系统），加入皇家影片公司（互助公司系统），后来又回到比沃格拉夫公司（托拉斯系统），最后和楚柯尔（名演员公司）签订了合同。这种斗争有时甚至造成武装的冲突。1912年，莱默尔的摄制组在马克·丁登法斯的指挥下，几次企图袭击凯赛尔和包曼的摄影场。经过几次激烈的前哨战之后，莱默尔的队伍遇上了托马斯·英斯为了拍摄南北战争影片而组织的军队。在英斯强大的备有数门古炮的武装面前，莱默尔的队伍只好偃旗息鼓退却。

独立制片商这时仍为他们的影院继续输入欧洲的影片。1912年，楚柯尔购进一部由萨拉·贝恩哈特主演、梅尔康东导演的法国艺术片《伊丽莎白女王》。他为这部影片付出了两万美元的高价，但另一方面却获得了三倍的收入，因为这部影片不仅在“镍币戏院”上映，而且还在大剧院上映，并且通过巧妙的广告，使人误信将由萨拉·贝恩哈特本人亲自登台与观众见面。

这个成功使得美国电影摆脱了当时尚处于半巡回放映的状态。楚柯尔利用他的收获和经验，借用法国艺术影片公司“有名的演员，有名的戏剧”的口号，成立了一个新的公司，名叫“名演员公司”。他计划每星期对日益增多的高级影院供给一部大型影片。楚柯尔雇用了导演萨尔·陶莱和E.S.鲍特，同时还雇用了许多著名的戏剧演员和优秀的电影演员

(包括玛丽·璧克馥在内)。他把影片分为三级，即由戏剧演员演出的为甲级，由优秀电影演员演出的为乙级，由普通演员演出的为丙级。但是出乎他意料之外，获得最大成功的却是乙级影片。因此，在“镍币戏院”即将结束的时候，电影明星的时代已经开始了。

1913年美国电影企业在建筑影院方面投资1．25亿美元，在制片方面投资5000万美元。为了获得这笔资金，那就必须向银行借款。华尔街开始对独立制片商感到兴趣。托拉斯的命运，从此就被决定。最初第一流的影院网，即马卡斯·劳乌的影院网以及由楚柯尔供给影片的“派拉蒙公司”，都是在托拉斯之外组成的。

肯尼迪以雇用百老汇演员的方法来谋对抗，但已经太迟了。所有托拉斯的公司，除了及时采取了“明星制度”的维太格拉夫公司以外，不久都陷于困难的境地。1915年，美国最高法院根据反托拉斯法，宣布解散“电影专利”公司。实际上，最高法院只是把托拉斯已经失败、已被消灭的事实，加以批准和承认而已。

肯尼迪的过时方法，长期束缚了格里菲斯的才能。格里菲斯的抱负在他描写南北战争的影片（如《战斗》，1911年摄制）、描写社会的影片（如《猪巷火枪手》、《纽约的帽子》）和壮丽的历史片（如《人类的创始》、《原始人》）中已可看出。但除了重新摄制的《爱诺克·阿登》（2本，1911年摄制）及其他两三部影片以外，他直到1913年才能够导演放映15分钟以上的影片，反之，欧洲老早以前就已生产放映2小时到3小时的影片了。

格里菲斯的影片受内容过分压缩的损害很大。他那部饶有趣味的《猪巷火枪手》，由于故事情节不能超过一本，在1913年几乎无人能够了解。但格里菲斯在缩减他的题材、使之变成一个简短的故事上，已充分显示出他的才能。例如由安尼泰·鲁斯编剧、玛丽·璧克馥和巴里摩尔演出的《纽约的帽子》一片，对美国小城市那种冒充风雅的习气给予了尖锐和恰当的抨击。这部影片，由于制作完美，成了以后查尔斯·卓别林《朝圣者》一片的先导。

格里菲斯在拍了那部直接模仿意大利电影的豪华影片《贝斯利亚女王》（共4本）以后，就投到独立制片商方面工作，随同他来的有他的优秀摄影师皮莱·皮采尔以及他的摄制组全班人马，如丽莲·吉许及桃乐赛·吉许、罗伯特·哈隆、唐纳德·克利斯浦、伯兰基·斯维特、梅·马许等人。格里菲斯在互助公司又与托马斯·英斯及麦克·塞纳特碰到一起。由于这三名著名的导演，美国电影自此遂进入它的鼎盛时期。

麦克·塞纳特的奇特才能，使喜剧学派的中心从塞纳河畔移到了太平洋沿岸。1912年9月23日，他发行了第一部“启斯东的喜剧”，名叫《柯亨收回一笔欠款》，这是一个在电影史上划时代的日子。

这位年仅30岁而两鬓已斑的加拿大人，曾经在格里菲斯的培养下当过三年演员和助手。他是一个模仿麦克斯·林戴的演员，同时又是一个法国派的导演。格里菲斯虽然也拍过喜剧，但这种影片并不是他的专长。维太格拉夫公司的两大名角——约翰·布尼和弗洛拉·芬奇——在喜剧方面并没有

超过莱昂斯·彼雷和苏姗娜·葛朗台之上。因此美国的喜剧除了追逐片以外，实需从头做起。

塞纳特和格里菲斯一样，是一个最能发现有才干演员的人。从维太格拉夫公司脱离出来的玛蓓尔·瑙曼，留山羊胡子的福特·斯特林，绰号“花花公子”的麦克·斯温，绰号“胖子”的罗斯各·阿勃克尔，绰号“旋球”的汉克·曼，斜眼睛的平·特尔宾，绰号“毕克拉特”的艾尔·圣约翰以及却斯特·康克令和路易丝·法占达等等演员，都是塞纳特一手提拔起来的。塞纳特以后又使华莱士·皮莱、格洛丽亚·史璜逊、哈洛德·劳埃德、哈莱·朗东、W．C．菲尔兹、平·克劳斯贝等人从默默无闻中变成了有名的电影明星。电影史家对于塞纳特这位生产过许多杰作的伟大电影创作者长期忽视，最后才给这位举世无双的喜剧先驱人物以应有的注意。在欧洲的电影资料馆或旧货市场上，我们今天还可偶尔发现塞纳特非常成功的作品。和托马斯·英斯一样，塞纳特主要是摄影场的主持人，一个杰出的组织者。他自己虽然也导演影片，但更多的时间是处于监制者的地位。

塞纳特有他独创的风格，这种风格是建立在噱头和特技摄影的应用、群众演员的增多和他们滑稽的服装上的。他按照意大利即兴喜剧的手法培养出来的演员们，时常按照临时想出的剧情（这种剧情往往出自某一竞争的影片），在露天即兴演出。塞纳特的风格，具有流畅、准确而活泼的特点，他善于掌握剧情的进度，并且以他从格里菲斯那里学来的那种准确方式，使用蒙太奇。疯狂和自由不羁是他作品的特征，在他的作品里，特技摄影使那些最不真实的事实也变为可能。例

如：摩托车在电线上行驶；汽车从电车上面越过；膂力过人的大力士把被他打倒的敌人举起来，象扔石头那样抛掷；两只脚并在一起跳过一堵墙，等等，这些都和从七层楼上跳下来同样成为电影的特技。这种不真实情况的表现，在今日已从喜剧片中消失了，但在动画片中仍然存在着。

滑稽的模仿是塞纳特喜用的手法之一。他仿效尼克·温特，在摄制历史剧以前，拍摄了一些滑稽侦探片。在他的影片里常有一群服装整齐的警察，即所谓“启斯东警察”的出现，后来为了迎合战争中士兵的口味，又代以一群富有诱惑力的海水浴女郎。她们身上穿着游泳衣或睡衣，十足表现出滑稽可笑的低级趣味。麦克·塞纳特的演员们，在十五年之中，一直不停地在炸弹爆炸、手枪不住射击、柩车飞奔、脚踢屁股、幽灵、阴谋家、卧车、郊区、救火车、狂欢的婚礼中间竞事演出一些喜剧片。这些影片只用了十五个月的时间就风靡了整个美国。

为了争取新的有才干的演员，启斯东公司的大老板凯塞尔不得不以每周 150 美元的报酬，替塞纳特聘请了一位哑剧演员，即一位当时在美国各地作巡回演出的英国年轻演员查尔斯·卓别林。

卓别林于 1889 年诞生于伦敦的一个贫民窟，由母亲抚育成人。他的母亲是一个舞蹈演员，具有善于模仿的才能和惊人的观察天才。卓别林在很小的时候就要自谋生活，当人们给他扮演一些小角色时，他还是一个小孩子。在 20 岁那年，他加入了卡尔诺剧团，这是一个培养英国优良哑剧传统的剧团。卓别林在剧团学习跳舞、翻跟斗、练习杂技；他除了学

得无声艺术的一般手法之外，还学得一种使他所有的动作具有一种非常优美的感觉的技术。他为了巡回演出，曾经到过巴黎，周游过全欧洲，两次到过美国。在被启斯东公司雇去充当喜剧演员的时候，他正梦想着做一个情侣演员，扮演罗米欧这一角色。

他的第一部影片摄于 1914 年 2 月 2 日，名叫《谋生》。这部影片是在塞纳特的助手莱尔曼导演下拍摄的，后者为了对法国喜剧表示敬意起见，特将自己的名字叫作亨利·百代·莱尔曼。在这部影片里，卓别林打扮成一个英国绅士的模样：头戴一顶灰色丝绒礼帽，身穿燕尾服，嘴上留着浓浓的八字胡，鼻架单眼镜，脚上穿着一双漆皮鞋。他扮演一个狡猾凶恶的骗子。恶作剧几乎一直是他在启斯东公司时代的特色。

卓别林在选择他那套破旧衣服上曾犹豫过一段时间。他抛弃了八字浓胡，而改用尖角的山羊胡。不久以后，他替自己规定了下面的打扮：一顶圆顶帽、一撮小胡子、一双特大的鞋子、扭屁股的走路姿势、一根细而短的手杖、一条肥大无比的裤子、一件小得可怜的上衣，里面穿着一件破旧不堪别出心裁的背心。

所有这些服装式样几乎都是从麦克斯·林戴那里学来的。夏尔洛的形象很象麦克斯扮演的那个可笑的想保持其尊严的穷光蛋。亨利·莱尔曼、麦克·塞纳特和玛蓓尔·瑙曼导演了最初的夏尔洛的影片。当时启斯东喜剧片的明星是福特·斯特林。他饰演的角色是一个留着山羊胡子、凶狠、粗暴的美国佬。卓别林在他第四部影片《夏尔洛和雨伞》（原名《阵雨之间》）中，开始和斯特林搭配演戏。这时卓别林已有

他自己独特的服装，但手里还没有那根手杖，因此就不知如何处理手的动作，结果他抓了一把雨伞，当作手杖来使用，并且第一次做出使他成名的那种走路姿势。人们如果今天重看这部影片，就会看到夏尔洛这一有名的人物是从这部影片起开始诞生的。

他导演的第一部影片《在酒馆中被捕》（与玛蓓尔·瑙曼共同演出），已预示了后来一些有名的主题。这部影片描写夏尔洛在一家下流的小酒馆里当侍者，在那里他爱上了姿色出众而不受骗的明泰·窦菲。他穿了一身漂亮的衣服，到一家大饭店里，冒充格陵兰的大使。他一面向玛蓓尔·瑙曼调情，一面暗底下在他的情敌屁股上赐上几脚，或者在小酒杯里吹口哨。可是当这个大出风头的侍者回到小酒馆之后，他腰上系着的一条围裙暴露了他的身份，他的情敌当场加以揭穿，于是引起了一场大扔奶油蛋糕的战斗。

在启斯东公司工作的一年期间，卓别林共拍了 35 部影片，这些影片都是一本或两本的影片。《蒂丽情史》是由塞纳特根据有名的小型歌剧拍成的一部电影，由卓别林和玛丽·德雷斯勒共同主演。

在塞纳特那里，卓别林经历了必需的即兴喜剧的教育。在他周围，每个演员都有他固定的角色。罗斯各·阿勃克尔扮演一团和气的胖子、鲁莽汉和笨蛋；玛蓓尔·瑙曼专扮演一个美丽而任性、容易激动又爱无理吵闹的女人；麦克·斯温扮演凶狠的歹徒；福特·斯特林扮演暴躁的鲁莽汉；却斯特·康克令扮演昏愦胆小的糊涂虫。每个角色都有一定的服装和打扮来表示他的特征，就如过去波利契内尔、阿勒甘、比

埃罗那些人物那样。

即兴演出，自由表演，轻松活泼，富有生气，所有这一切都成为支配这些演员们的特点，这种特点即使在今天也还使启斯东的旧片具有一种不易模仿的迷人力量。这些影片的艺术和诗意，并非从长时间的反复思考中得来，而是从临时的发现，从噱头和经常不断的锻炼中产生出来的。

正是这些手法，使得 26 岁的卓别林在几个月之内就成为有名的喜剧演员。全美国的人争着要看这位留小胡子、予人好感的查理的影片。大战推迟了西欧对卓别林的发现，但是美国的资本家们此时已经了解启斯东公司从卓别林身上发了一笔大财。

托拉斯的崩溃，使这位明星离开启斯东公司，到独立制片商那里工作。安德生 （即有名的牛仔布朗柯·比利）把卓别林每星期的薪金提高十倍，而每月只需拍摄一部影片。1915 年，这位伟大的喜剧演员参加了爱赛耐公司，成为该公司的演员、编剧和导演。他受聘于爱赛耐公司之时，美国电影正在发生极大的转变。格里菲斯的《一个国家的诞生》就是在这一时期摄成的。

1914 年的大战标志着欧洲电影的衰落和美国电影霸权的建立。在电影方面，正象在工业及财政金融方面的情形一样，大战加速了远见的人士所早已预料到的变化。

电影是一种工业，同时也是一种被文化和公众注意所决定的艺术。光靠大量地制造管弦乐器、纸张和印刷机、画布和油彩，是不足以产生优美的音乐、文学或绘画的。当然，这些表现文化的技术基础，它们的功能决不应予以忽视，但它

们却不象经济与社会的因素那样，具有决定性的作用。

例如，我们可以看到，在一个城市发达、人民有相当闲暇和财富的工业国家，影院网的发展必然要比在一个人口分散、人民终日从事长时间的劳动而收入很少的农业国家里迅速得多。

一个人口众多、人民勤劳的国家，迟早会有商业上和艺术上占重要地位的电影出现。当然，这个规律如果机械地搬用，是会发生错误的。例如丹麦与瑞典此时摄制了一些质量很好的影片，而同时在那些高度工业化的国家，如英国和德国，影片生产无论在量的方面或质的方面却仍然都很平凡。

在一个人口不多的国家，电影工业由于没有广大的放映网做它的基础，必然会很快衰落下去。1911 年以来，欧洲电影衰退的情形可以从影片生产的曲线图中看出。意大利电影呈现了急剧下降的情况，法国电影则从 1912 年以来一直停滞不前。相反地，美国的生产指标却一直惊人地上升，不过美国电影此时在质方面，还是很差的。这是由于在最初十年中间美国电影一直进步很慢，而且在电影界内部又发生了斗争的缘故。美国放映业在数量上有很大发展，但在结构形式上仍然非常落后，具体表现在那些很象市集戏院的“镍币影院”上。这种放映业的情况对影片的生产很有影响；因此要使影片生产成为一种艺术，首先必须将“镍币影院”改变为豪华的电影院，而这种改变在美国却比欧洲晚开始了六年。但它的改变的速度却打破了其他国家的纪录，而且给那些与影院放映网有联系的独立制片商提供了极大的便利。另一方面，欧洲的制片商也依靠着美国。《你往何处去》这部影片就是由

芝加哥一家影片发行商的投资拍摄的；百代卖给美国的影片，就比卖给世界其他国家的影片数量要大 20 倍。

“镍币影院”和大电影院在若干年内并存的情况，对成套影片的产生有很大的作用。在平民化的影院中，当时已有把长片分为几次上映，每次只放映一本的习惯。

美国系列影片（Serial）和法国的分集影片（Film à épisodes，如雅塞的《尼克·卡特》以及费雅德的《芳托马斯》）不同之处，在于它和报章连载小说有密切的关系。

1913 年，农业机器大王麦考密克的历史悠久的《芝加哥论坛报》，和另一家作风泼辣造谣生事拥有很大势力的日报，即报业大王 W．R．赫斯特（影片《公民凯恩》取材的人物）所创办的《芝加哥美洲报》，为了争夺报章连载小说的生意，掀起了一场你死我活的战斗。在芝加哥市上赫斯特和麦考密克两家敌对的打手们，时常互相开枪射击，以致他们需要组织经常性的救护队来搬运伤员。虽然如此，他们并未忽视报章小说的技术革新，麦考密克根据科尼斯堡的建议，把每周末能够拍成电影在当地影院上映的报章小说每天连载出来。这样，他们终于使五年以前曾被他们看作下流的“镍币影院”的观众，变成了他们的读者。

1913 年 12 月 29 日，芝加哥 100 家电影院同时上映了根据《芝加哥论坛报》连载的小说拍成的第一集《卡斯林奇遇记》。《芝加哥论坛报》的销路，在一星期之间就增加了 15%。赫斯特在 33 天以后，也以爱迪生公司摄制的《洋娃娃的故事》来和山立格公司摄制的影片《卡斯林奇遇记》相对抗。此后所有的美国报纸竞起仿效他们的办法，把连载小说纷纷摄

成系列影片。

在这种新影片样式中，不久也有一些杰出的作品。《百万美元的秘密》这部有名的影片是麦考密克和丹霍塞联合摄制的，共分 33 集，摄制费用虽然花去了 12．5 万美元，但却获得了十倍的利润。这部由佛洛伦斯·拉巴提及未来的导演詹姆士·克鲁兹共同演出的影片，不久又被赫斯特和百代合作的系列影片，即法国人路易·卡斯尼埃导演、美丽的白珍珠主演的《宝莲历险记》所压倒。后一影片获得如此大的成功，使赫斯特和百代以后又拍了几部系列影片，如《捏紧的手》、《笑面虎》等。

百代把这些成功的作品运到欧洲放映。1915 年，法国人皮埃尔·德库塞勒在《晨报》上发表长篇小说《纽约的秘密》，把《宝莲历险记》及《捏紧的手》穿插在一起写成 12 个插曲，获得了读者极大欢迎。那些达到征兵年龄被召入伍的法国青年男子把《宝莲历险记》中的女主角白珍珠当作他们的女神来崇拜。她不仅带给他们异国风味的魔力，而且还带给他们一种强烈的新诗意。法国先锋派的文学家，除了阿波利内尔及麦克斯·雅各布以外，过去对电影都抱着一种鄙视的态度。但在 1916 年，年轻的诗人，如雅克·瓦歇、安德烈·布勒东和路易·阿拉贡等，却对系列影片感到极大的兴趣。

路易·阿拉贡在《鸟瞰》一文中曾经这样写道：

“在电影里，生活是在一种迅速的动作中发展着，白珍珠不是遵照自己的意识来动作，而是为了运动而动作。她是为了动作而动作。……一个匪徒千方百计盗得了一粒钻石，白珍珠用她的手枪威胁匪徒，又夺回了那粒钻石。她跳上一辆

马车，哪知这辆马车却是匪徒们所安排的圈套，结果她被关进了地窖。在这时候，窃贼企图潜入她的家里，不巧被一位新闻记者发觉，窃贼跳上屋顶逃走。记者在后面追赶，不久他就找不到窃贼的踪迹。在一条唐人街上，记者遇到了一个在以前几次盗案中犯有嫌疑的‘独眼龙’。他尾随着‘独眼龙’，到了白珍珠被关的那个地窖。他正想救出白珍珠，但这时却发现刚逃脱的那个窃贼跟在他后面，于是他又转身追赶窃贼。等到他用新发明的炸药将房子炸开以后，却发现白珍珠双手被捆绑着，昏迷不省人事，而那粒钻石则已被匪徒们抢去了。

“在这部影片里我们所看到的只是一些动作。这些动作以它们敏捷有力的姿势，使我们看了非常激动。对于这一点谁也不会加以否认。这确是一部适合本世纪口味的戏剧。”

当达达主义者[①]把《纽约的秘密》这套影片看作一种自由体的叙事诗来歌颂时，路易·德吕克却对白珍珠的矫健演技大加赞扬。他说：“这位行动飞快的女主人公有显著的矫健姿态、焕发的神采、优美的动作和成功的表演。白珍珠知道怎样表演，并且表演得非常出色，能使观众为之神往。人们看了她的影片以后，会不自禁地想去驾驶汽车、飞机、骑马、射击、跳舞、滑冰、游泳和做各种运动，而且这种愿望不久便会付诸实行。……”

① 达达主义是20世纪10年代发源于法国的一种资产阶级的艺术派别，鼓吹原始的感觉和抽象的概念，彻底抹煞思想与艺术表现之间的联系。——译者

因此，这个时常被法国人称为“快珍珠”[1]的女电影演员在古老的欧洲看来，体现了美丽、活泼、健康、动作和青春，而且和在她之后不久出现的道格拉斯·范朋克一样，成了这些特点的象征。

系列影片在美国曾以“牛仔”故事或一些复杂的情节为题材，继续流行相当长久的时间。《拐骗妇女的人》、《深山之虎》以及被机器人追逐的《魔术师胡底尼》，就是这类影片的例子。

系列影片有时离开了它们幻想的蒙面大侠、亿万大富翁或中国阴谋家，而采取了一些涉及社会问题的题材。例如环球公司在 1915 年摄制的剧情离奇的影片《魔爪》就是这样一类系列影片。在这类影片里，当时和爱迪生仍在激烈竞争的卡尔·莱默尔顺序地表现了野鸡旅馆的罪恶、航运的垄断、牛奶业的竞争、经营军火的商人、保险公司的骗局、金融巨头的掠夺以及骗人的药品等等故事。在这些幼稚而夸张的剧情中，可以又看到格里菲斯某些影片中那种堂吉诃德式的侠义行为。

分集影片的样式来自法国。而乔治·洛恩·特克尔导演的《灵魂的交易》，则把丹麦电影中的色情和淫荡表现带到了美国，掀起美国摄制这类影片的热潮。这部共计 6 本、模仿北欧公司的名片《白人妇女贩卖记》的影片，摄制费用只有 5700 美元，而放映收入在 28 个星期内却达到 50 万美元之

① 按白珍珠英文名 Pearl White 与法文 Parle vite（快珍珠）谐音。——译者

巨。类似这种模仿性的作品数目很多（例如模仿白里欧[1]作品的《堕落的人们》就是一个例子），而美国的电影自从发现色情题材以后，也自此由幼年时代进入到成年时代。聪明的威廉·福斯，特地派了艺术导演爱德华兹到哥本哈根去拉拢北欧公司的演员。但由于大战的爆发，使爱德华兹的计划未能实现。他回到纽约以后，只好用美国演员拍了一部名叫《从前有一个笨伯》的影片，该片由曾在比沃格拉夫公司和百代公司工作过的弗兰克·鲍威尔导演，蒂达·巴拉主演，放映后获得了极大的成功。

由于蒂达·巴拉的演出，妖艳、邪恶、泼辣和令人倾倒的荡妇，现代的娜娜化身，一句话，即丹麦的“妖妇”这一人物开始在美国电影里盛行起来，许多仿效这一角色的女演员都把丹麦电影里的淫荡世界移植到好莱坞来。意大利、法国和丹麦的电影影响在一位多产、商业性的、但很有才干的导演西席·地密尔的作品中被结合起来。

从喇叭手一变而为酒馆老板的杰西·拉斯基，和他的内弟赛缪尔·高德费许（后来人们称他为高德温）组织了一家制片公司。他们把2.5万美元的资本，全部花在购买有名的喜剧《异种婚姻》的版权和雇用有名的戏剧演员邓斯丁·法努姆的聘金上面。由于片名和演员非常引人，因此他们获得了超过本钱一倍的利润。在影片还没有开拍时，他们已经把这部影片的专映权卖掉了。

拉斯基花了200美元在好莱坞租到一间不用的堆栈，把

① 法国戏剧作家（1858—1932）。——译者

它改成摄影棚，并委托他的一位股东的兄弟，即西席·地密尔来担任影片的导演工作。在《异种婚姻》一片获得成功以后，公司的营业日趋兴盛。西席·地密尔利用他编剧的经验，每月摄制一部长片。他采用戏剧的题材和演员，使用格里菲斯的特写和细致的分镜头的技巧。他并能以富于表现力和精细的方式，尽量利用人工照明的可能性。这种电影语言的应用使西席·地密尔在摄制艺术影片的新尝试上和勒·巴尔吉大不相同。他的《欺骗》一片（1915 年摄制）在美国虽未引起多大反响，但在法国却被认为是一部杰出的作品。莱昂·穆西纳克在 1925 年曾认为《欺骗》在电影史上是自从 1894 年卢米埃尔的《工厂大门》一片以来唯一划时代的作品。

对戏剧久已没有福气享受的巴黎平民观众，非常欢迎在这部影片里看到和贝恩斯坦或基斯特马克所写的剧本堪相媲美的剧情。它描写的是一个社交广泛的女子，在收受了一个日本人的巨额金钱以后，因不肯嫁给他，结果被赤红烙铁烫伤。德吕克把《欺骗》称作电影中的《托斯卡》[①]。而欧洲的影评家们则对西席·地密尔这部作品中特写镜头的系统应用、明暗对比的照明方法、剪辑技巧，以及演技的严肃，特别予以赞扬。可是在三十年后的今天看来，《欺骗》这部影片中的日本人那种转动眼珠、紧皱眉头的表情，已成了过火的动作，几乎近于滑稽。演技严肃原是相对的，今天看来，早川雪洲似乎是硬把那种已经过时的意大利姿态用于自己的面

① 《托斯卡》为 19 世纪法国剧作家维克托里安·萨尔杜所写的五幕戏剧，1903 年由音乐家普西尼编成歌剧，在法国极负盛名。—— 译者

部表情上面。

影片《你往何处去》和《卡比利亚》引起了美国人对场面豪华的故事片的爱好。西席·地密尔很快就成为摄制这种影片的专家。这种意大利的影响也促使格里菲斯拍摄《贝斯利亚的朱蒂丝》和那部关键性的影片《一个国家的诞生》。

《一个国家的诞生》这一以南北战争时代为背景的影片，是弗兰克·伍德和格里菲斯根据托马斯·狄克逊牧师为赞扬有名的种族主义组织——三K党而写的一部很坏的小说《同族人》改编而成的。这部影片从开拍到完成费时9个星期，花去摄制费10万美元以上。在好莱坞附近选择的外景在片中占据很大的比重。比沃格拉夫公司原有的演员班底，如梅·马许、丽莲·吉许、亨利·华尔泰尔、罗伯特·哈隆等，都参加演出。担任配角的有贝西·勒夫、尤金·派莱特、唐纳德·克利斯浦、萨姆·德·格拉斯、拉奥尔·华尔许等人，他们后来都成为有名的演员。摄影师是由工作中不知疲倦的皮莱·皮采尔担任。为了排演故事中的高潮一幕，即原小说只用半页来描写的彼得斯堡的战役，曾动员了大批群众演员。在格里菲斯导演之下，经过仔细剪辑以后完成的影片，共有1500个镜头，分为12本，可以放映3小时左右。影片中的音乐是由作曲家J.C.布拉尔依照欧洲格调编写的。这部影片除了彼得斯堡战役的场面以外，还逼真地描写了林肯总统的被刺、黑人议会的开会、白人少女被一个残暴的黑人杀害，以及无辜的卡梅隆一家在最危急的时刻被三K党所救出等动人的场面。

这部影片的上映曾造成一系列激烈的事件。查尔斯·爱

略特在哈佛大学，O．G．维拉德和弗兰西斯·哈克特在自由主义者所办的《民族》和《新共和》杂志上对这部影片提出了抗议；另一方面，“有色人种促进协会”则号召人们起来反对这一“有计划地将一千万美国人描写成野兽”的影片。在许多城市，这部影片第一次上映时曾引起激烈的武斗，造成受伤甚至死亡……。

《一个国家的诞生》比有名的小说《飘》具有更强烈的种族主义色彩。这部影片把黑人描写成盲目的奴隶或者愚昧的罪犯，专门从事抢劫、强奸、杀人这类的勾当；对黑人的朋友共和党则描写为可恨的同谋者；而对于三K党这个血腥的秘密警察的祖先却描写成为由诚实的美国人所组成的一支英勇军队。……但人们如果在看了这部影片以后就把生长在一个因南北战争而破产的家庭里的格里菲斯看作是一个法西斯分子，那未免把问题看得过于简单了。他这种美国南方人的种族主义——一种将散布在美国各地的种族歧视特别强化的偏见——对于人种偏见已被法国大革命部分打破的拉丁民族国家而言，实在很难令人容忍。可是格里菲斯却憎恨白种人压迫白种人。除了黑人问题以外，他是一个人道主义者，热望进步，抱有真诚的理想。我们从他申斥工业文明及其剥削制度而宁愿回到父权时代及奴隶社会的那种孤立生活上，可以看到以后由罗斯福及杜鲁门所轮流体现出来的美国民主党的一些矛盾。

《一个国家的诞生》所引起的激烈论战，使这部影片在商业上的成功更为扩大。观众达到一亿人次，上映时间延续15年之久，仅在纽约的“自由剧场”就上映了44个星期，在芝

加哥上映了35个星期，在洛杉矶上映了22个星期。在纽约市，9个月之内共上映了6266场次。影片所得的赢利极其巨大。格里菲斯的秘书J.D.巴里最初在十分犹豫的情况下投资了700美元，结果却获得了20倍的收入。互助公司的艾特肯投资了2.5万美元，不久就获得了10倍的收入。而将赢利及自己的薪金全部投入拍片的格里菲斯，所得收入在一年当中就超过了100万美元，但这一巨额收入不久就被他在摄制《党同伐异》一片上耗用净尽。有人估计《一个国家的诞生》这部影片所产生的纯利总共有2000万美元之多，这在电影方面是一个破天荒的纪录，因为另一部描写南方种族主义的影片《飘》的纯利虽达3400万美元，但这时的美元已经贬值，所以实际上并没有打破《一个国家的诞生》的纪录。

格里菲斯的作品能在票价卖到两块美元的剧场上映，这充分证明美国拥有一批有能力偿付很高摄制费的顾客。通过这部影片，美国电影在企业经营方面起了极大变革，使好莱坞自此以后得以摄制一些比意大利影片规模更大、更豪华的故事片，由此开辟了走向超级影片和巨额酬金的道路。

从艺术方面来说，《一个国家的诞生》也同样具有极大的重要性（虽然有人认为还赶不上那部充满天才与狂热的影片《党同伐异》）。

影片的剧情条理非常清楚，故事的叙述充满节奏感，具有一种美妙的戏剧性的发展。片中最美的段落有彼得斯堡的战役、佛罗拉·卡梅隆的自杀和最后的结局。

彼得斯堡战役的场面是处理群众场面和伟大场面的一个典范。它开始是用圈入的手法来表现一个家庭在山上避难的

情景。格里菲斯为了打破和舞台框相似的长方形银幕的单调感，广泛地利用了圈入的手法，这种手法在今天看起来虽已过时，但在当时却很流行。当圆圈转向一个山谷的时候，观众就可以从那里看到步伐整齐的军队正在走向战场。以后的情节则是按照格里菲斯的平行叙述的规则，从三个不同的地点——大火焚烧中的大西洋城，卡梅隆一家在那里焦急不安地倾听外面战斗的那间房间及那位“小上校”（亨利·华尔泰尔饰）在那里拼命战斗的战场——来展开的。

格里菲斯以一种新的卓越的手法，交错地使用远景（如军队的行进）和大特写（如表现一只手吝啬地分配南军最后的粮食——烧焦了的麦粒）。片中有些画面很有史诗的情调，例如，“小上校”将旗帜插到敌军的大炮炮口里，或在炮火弥漫的原野上展示出双方作战的阵势。即使是在战斗激烈进行中间，影片对于主人公们的个人命运也从未遗忘。这种叙事方法与其说是令人联想到司汤达（他卓绝的技巧通过法布利斯[①]来描写的滑铁卢战役），毋宁说是令人联想到托尔斯泰的《战争与和平》，或者维克多·雨果的《悲惨世界》。但是，格里菲斯对影片主人公心理的描写仍有过于简单的缺点。

在描写佛罗拉·卡梅隆自杀的场面里，影片一共描绘了三个人物，即黑人、小姑娘（梅·马许饰）和想救她而未果的她的哥哥“小上校”。影片在表现天真的小姑娘漫不经心地走出自己的家进入森林的时候，皮莱·皮采尔卓越的摄影技术使人们预感到即将发生的惨剧：暗淡的阳光浸浴着一片枯

① 斯丹达尔（一译司汤达）小说《巴马修道院》中的男主人公。——译者

枝败叶的树林。黑人一步步迫近，小姑娘惊慌逃走，接着是黑人追赶，这时背景表现得更加荒凉。观众面前出现了层层的山岩和万丈的深谷。树枝挡住了梅·马许的去路，她孱弱的身体坠落万丈深谷之下。影片接着表现“小上校”站在他妹妹的尸体面前发誓：一定要组织三K党给她报仇。

观众对格里菲斯的种族主义虽然很反感，但对片中那些优美的画面和卓绝的剪辑技巧却大为惊异。这些画面在影片结尾部分交替表现疾驰的三K党的白色马队和卡梅隆全家被黑人军队围困而焦急不安的情景上，尤其杰出。影片在进入这一结尾时，画面接替的顺序在以后的电影中成了典型的手法：先用远景显示一所孤零零屹立在原野上的房屋；然后用中景表现从窗户里看出去的外面景象；再用中近景表现影片中各个主人公的面貌，最后用特写表现室内的物品。这种不断增大形象表现方法，使人想起19世纪某些小说家的手法。格里菲斯有一次答复那些被他那种违背戏剧传统的大胆手法所吓坏了的比沃格拉夫公司领导人说：“狄更斯的写作方法就是我现在所用的手法，唯一不同之处只是我的故事是用形象来叙述的而已。”

《一个国家的诞生》中的戏剧性动作，始终和自然背景及摄影场里比较简单的布景完全协调一致。这种人物与风景、人工与自然的辩证关系，给予人们以很多启发与教育，特别是瑞典人比其他国人从中吸取了更丰富的经验。可惜这些完美的画面被影片结尾时描写吃人的战神的丑恶镜头所糟蹋掉了。从这个镜头里可以看到格里菲斯最幼稚的低级趣味。这位自学力很强的导演有一些幼稚的手法时常使欧洲人看了感

到讨厌，特别是当这种手法不用来表现某种高尚的思想时，象在这部影片里所显示的那样，尤其令人厌恶。

《一个国家的诞生》在美国虽很快引起反响，但在其他国家，它的反响却不很大。法国电影检查机关认为：当殖民地军队还在战场作战的时候，上映这部种族主义色彩很浓厚的影片是不合时宜的。因此法国人在过了七年以后，直到很多影片普遍地仿效它的作法的时候，才看到了这部杰出的作品。欧洲需要把历史回顾一下，才能了解到1915年2月8日《一个国家的诞生》首次在美国上映的日子乃是好莱坞统治世界的开始，同时也是至少在以后几年间好莱坞艺术称霸世界的发端。

自从影片《一个国家的诞生》问世以后，美国工业中最年轻的电影工业开始觉察到本身的力量了。那些出身于估衣商、巡回演出商或者古董商的人，此时在华尔街都有了他们的地位。银行老板们不再对这些“生财有道”的企业家们的外国腔或蹩脚的英语贸然加以讥笑了。电影托拉斯解散以后，代之而起的是一些规模宏大的联合组织。“派拉蒙公司”联合了五千家影院，“第一国家影片公司”也拥有同等数量的影院。除“互助公司”以外，又有一个实力雄厚的制片公司，即“三角影片公司”，在库恩—洛埃伯银行的支持下产生，这家公司据说背后还有洛克菲勒的“美孚石油公司”作为后盾。“三角影片公司”计划专门摄制一些供给票价达两元美金的剧场上映的超级影片。它的主持人艾特肯把这一计划交给他的导演们去执行。

D.W.格里菲斯、托马斯·英斯和麦克·塞纳特形成了

三角影片公司的三个基角。公司用尝试的方式，聘请了一些著名演员，其中有路易丝·格洛姆、贝西·巴利斯加尔、邓斯丁·法努姆、W．S．哈特和道格拉斯·范朋克等人。道格拉斯·范朋克，此时年龄虽未满30岁，但已经以他熟谙各种运动技巧的才能和永远是笑容可掬的乐观主义征服了观众。人们把他当作年轻的美国那种勇往直前的精神的象征。他已不是一个普通的演员，而是和卓别林所饰的人物同样富于生气和为大众所知的典型。这种典型在第二次大战时期又被他的仿效者小范朋克（埃洛·弗林）继续反映出来。用莱昂·穆西纳克的话来说，老范朋克这个现代英雄典型是一个体格健壮、思想敏捷、动作迅速的人物，他的演技充分表现出沉着和健康、快乐和勇敢、本能和力量以及不受拘束的自由。

范朋克主演的影片，如果没有他那种滑稽的讽刺感的话，便将变成一幅令人厌倦的广告画。他最早的编剧——约翰·爱默生和他的妻子安尼泰·鲁斯——曾在剧本里讥嘲美国生活的缺点和可笑的地方。范朋克在开始时，是以一个新的克拉克男爵[①]的姿态出现在的观众面前的。后来他虽然也演过一些比较稳重的角色，但吹牛的习惯始终保存着。格里菲斯在创造这种角色上曾贡献了不少力量；他曾监制范朋克初期的几十部影片，并编写过一部名叫《小绵羊》的剧本，由克利斯蒂·卡本纳导演成影片。格里菲斯还和阿兰·德凡合导了范朋克最早获得巨大成功的影片，使这位演员在1918年后

① 18世纪法国喜剧作家柯兰·哈尔维（1755—1806）的喜剧里的一个喜欢吹牛的人物。——译者

享有世界的声誉。

玛丽·璧克馥（以后成为范朋克的妻子）当时扮演美国人理想的女性。这位部分由格里菲斯培养出来的有光亮棕色卷发、雅致朴素的装饰、一张洋娃娃似的脸蛋的女演员，同时又是一个精明的女企业家。1909年，她到比沃格拉夫公司拍戏时，每周薪金只有20美元，以后她转到楚柯尔处，待遇就增加到每周1000美元，过了不久，楚柯尔又把她的待遇增加一倍，这样就保证她在两年内可以得到10．4万美元。可是璧克馥仍然不感到心满意足，她又和互助公司洽商聘约条件，楚柯尔为了保有这棵摇钱树起见，只好答应在两年以内保证她能够最少获得100万美元的收入。这样高的薪金在好莱坞还是破天荒的纪录，就是今天好莱坞电影明星的收入也没有达到这样大的数目。

另一方面，在影片摄制方面，也投入了巨额资金。托马斯·英斯，为了支持威尔逊总统的竞选，1916年夏天摄制了一部和平主义的名叫《文明》的影片。威廉·福斯则拍摄了一部由蒂达·巴拉主演的豪华片《卡门》。西席·地密尔为了和福斯竞争，也拍了一部由裘拉亭·法拉尔主演的《卡门》。在这以后，他还拍了一部替协约国宣传的影片《圣女贞德》。继和平主义的影片之后，接着出现一些战争片，如赫伯特·布莱农的《战时的新娘》，念念不忘自己是英国人的斯图亚特·勃拉克顿和华纳兄弟摄制的《和平的战斗呐喊》以及其他10部宣传参战的影片。格里菲斯在拍了《党同伐异》以后，也拍了一些宣传性的影片（如《世界的心》等），这些影片有一部分是在法国战线上拍摄的。《废墟之花》一片使扮演那位卑

鄙的德国军官的埃立克·冯·斯特劳亨由此成为世界驰名的电影明星。

但对于战争宣传深感厌倦的战时欧洲人民，却对具有异国风味的美国西部片很感兴趣。他们对托马斯·英斯深表欢迎，把他当作一个杰出的天才来看待。

托马斯·英斯这位唯利是图的影片商人，这位把他部下导演的影片归功于他自己的制片人，却出乎一般人意料之外，把电影艺术显示给当时还不知格里菲斯的欧洲美学家。他不仅对瑞典和法国的电影学派影响很大，而且对苏联的初期电影导演们也有很大的影响。在今天，即使从电影资料馆里把他的作品拿出来再看一遍，也很难体会当时人们对他所表示的热烈欢迎，这里我们只需引用路易·德吕克在看了《黄金的征服》这部影片后所写的一段文章，就可以看到这种热烈的欢迎：

“这部影片代表了电影艺术所表现的最惊人的成绩。这一形象化的壮丽诗篇……是一个永垂不朽的奇迹，它不仅在画面上非常自然恰当，而且在光线和人物形象上也决不是徒然模仿伦勃朗的手法的。

“试看那些仿自哥雅、贝尔拿或其他画家的近景。……它们一个接着一个飞快地过去，使我们宛如身临其境，胆战心惊。疯狂的马队在阳光耀目、尘土飞扬的大道上，在荒凉炽热、风吹日晒的莽野上飞奔，使人看了不禁叫绝。

“托马斯·英斯所有的影片都使我们看到他的手法和才能。……凡是看过《黄金的征服》这部影片的观众，都会被他那种诗人的、思想家的和人的强烈真诚所感动。……他堪

称为真正的创造者，他的影片—— 就象一支交响曲、一幅绘画、一本小说、一尊塑像那样—— 不是单纯的故事叙述，而是一部创作，一部个人的创作。……托马斯·英斯是世界的诗人，电影的大师。”

德吕克所谓“世界的诗人”，指的可能是荷马，而不是埃斯库罗斯[①]，因为英斯的作品是集体性的，是民间传统的综合。

托马斯·英斯于1880年生于一个演员的家庭，从少年时代起就当演员，曾经在一个很长的时期里做过默默无闻的巡回喜剧演员，有时为生活所迫又做过饭馆里的侍者。以后，他的妻子爱丽丝·寇肖参加了比沃格拉夫公司的摄制组，因此英斯在导演玛丽·璧克馥主演的影片以前，有时就在格里菲斯的影片中担任角色。后来他接受了凯赛尔和包曼的邀请，离开了莱默尔。他替凯赛尔及包曼接管了一个巡回马戏团的班底，成立了“皮松101公司”，作为互助公司的一个分支机构。

英斯在开始时，是他早期影片的演员兼剧作家和导演。他自己剪辑影片，这些影片大都是在露天拍摄的，长度在300米左右。他专门拍摄以南北战争为主题的影片和西部片。他不仅取材于汤姆·密克斯和布朗柯·皮莱，而且也从分篇出卖的廉价小说、马戏、彩色画以及描写美洲开拓者事迹的戏剧里汲取题材。除这种民间故事以外，他还采用了美国新开辟地区过去或当时的民间生活。

这位演员出身的导演同时又是一个有才干的组织家。他

① 古希腊诗人，希腊悲剧的创始者。—— 译者

知道怎样导演马队、配角、群众、殴斗、拳打这类的场面。在保存到现在的，比《一个国家的诞生》早两年拍成的一部影片（《李将军的投降》）中，可以看出他在表现战争场面上要比当时的格里菲斯更为高明，但在指导演员和发现演员这方面他却远不如格里菲斯。皮松 101 公司，不象比沃格拉夫公司那样是一个演员培养所。可是由于英斯的努力，也出现了几个优秀的演员。例如，W．S．哈特就是由于英斯的帮助而获得了声誉的。这位演员在影片《眼睛明亮的人》里扮演主角，他所表现的悲剧和道德，和那种稍带加尔文教徒气息的严肃神情，较之他在西部影片里扮演有名的牛仔时所表现的庸俗趣味，要成功得多。此外早川雪洲也是在英斯导演的影片《台风》（1914 年摄制）中开始他的演员生涯的。

英斯的影片比格里菲斯更富于美国色彩，因为在格里菲斯的影片中可以看到法国、英国、意大利、北欧各国电影的因素，后来还带有德国电影的因素。英斯这位歌颂西部的诗人，早在三角影片公司的成立使他出名的时候，实际上就已不再担任导演工作了。当时，除了《文明》这部巨片是由他亲自导演的以外，其他一些影片都是由他分配给他培养出来的一批年轻人去导演的。雷其纳尔德·巴克就是这批导演中最优秀的一个。三角影片公司摄制的很多名片，如《克隆太克的卡门》、《为了拯救他的种族》（又名《雅利安人》）、《她的代价》、《眼睛明亮的人》等这些用法文片名风行一时的著名影片，实际上都不是英斯导演的，而在电影广告上则宣称是他导演的。

但我们不应由此遽作结论，认为英斯只是一个被德吕克

在无意中吹捧出来的、以后又被一些道听途说的电影史家加以渲染的神秘人物。他的确参与了很多作品的摄制，而这些作品之所以具有统一性，也并不仅仅由于它们是西部片和采取的是一些通俗性的题材，如富于正义感的牛仔、一群人马驰过后的尘土飞扬的木屋城镇、受迫害的天真少女、酒馆和赌场里枪弹横飞的战斗、以及滚到泥潭、土堆里撕碎衣服的扭打等等。

这许多影片的剧本，大部分是由一个新闻记者出身、具有无穷创作力、现在仍是好莱坞编剧的加德纳·沙利文供给的。但英斯在编写分镜头剧本（这种分镜头剧本在当时还是一种新颖的作法）上，却经常和沙利文合作。

这位常以平生未读一本书而自豪的人，可以说是第一个在美国编写分镜头剧本的人，这种分镜头剧本对每个镜头都一一作出详细的规定，并附以周密的指示。这项工作完成以后，他才把导演的任务交给自己的助手去执行，但规定助手们必须严格遵照他所写的指示行事。摄影工作全部终了以后，英斯又成为作品的主人，在他亲自监视下完成影片的剪辑。当时的电影界还很少有可以分工合作的人，因此，英斯的任务比起当时的许多导演来要繁重得多。他虽未直接从事画面的摄制工作，但在组织画面上却发挥了指导的作用。这位在电影语言上另辟蹊径的人，就其在制片的组织方面某些特点来说，可以称为美国最早的一位制片人；同时出乎他意愿之外，他又是一个伟大的抒情诗人，因为在他的作品中，最突出的是悲剧的气氛、描绘斗争与征服的史诗般的风格、及表现大自然与暴风雨的迷人景象。

但这位缺乏文化的人，一旦离开西部的题材时，就完全陷于失败。当他叫W．S．哈特脱去花格子衬衫，改扮身穿晚礼服之后，动作就立即显得奄奄缺乏生气（如《人与人之间》就是如此）。特别是在他采用国际题材的时候（如《文明》、《三个火枪手》、《法兰西万岁》等片），这种失败几乎已经注定。只有生动地描写纽约移民生活的《意大利人》，是一个例外。在托马斯·英斯的极盛时期，三角影片公司由于英斯的功劳，发现了一个年轻、敏感、表情热烈而勇敢的演员，即查尔斯·雷伊。在这以后，好莱坞所摄制的影片无论在资金上、手法上和导演才能上，都远远超过这位制片人。1918年后，他成为独立制片人，同几个优秀的导演（其中有莫里斯·都纳尔）一起创立了“联合制片人公司”，这家影片公司在艺术上和营业上都没有获得成功。1924年，他因食物中毒过早地死去。

不管德吕克的看法如何，“格里菲斯要比托马斯·英斯前进得更远”（莱昂·穆西纳克语），他的确可称为“在电影界中占第一把交椅的人”。《党同伐异》这部影片是格里菲斯艺术达到最高峰的标志，同时也是美国电影艺术达到最高点的标志。

为了拍摄这部影片，格里菲斯用去了他从《一个国家的诞生》这部影片所获得的全部收入。他雇用了很多群众演员和正式演员，制作了规模巨大的布景。在这些布景中，最雄伟的是巴比伦的宫殿，纵深达1600米，周围有高达70米的尖塔。仅拍摄“巴尔泰撒尔盛宴”这一场面，就动员了4000名群众演员，摄影师比莱·皮采尔为了摄下这一壮观的场面，

不得不坐在一只固定的气球上摄影。格里菲斯宣称他在拍摄波斯军队的一个镜头时，就用了1.6万人。组织这样一支大军，每天常常要支出1.2万美元的工资，为了这支队伍的运输、粮食供应和指挥等工作，还必须在制片厂里架起电话线和铁道。那堵有四层楼高的巴比伦城墙和真的一样，上面可以容纳两辆由四匹马拉的古代战车同时交错驰过。在另外的空地上，格里菲斯又重建了中世纪的巴黎和基督时代的耶路撒冷城。摄制时间共费去22个月零12天，在这期间雇用的人员不下6万人，其中包括群众演员、工人、正式演员、木匠以及技师等等。

不难理解，这部影片在支出方面是非常庞大的。仅“巴尔泰撒尔盛宴”这一场戏的费用就达25万美元，而整部影片的摄制费则达200万美元之巨。今天美国电影的摄制费虽然时常超过了这个数字，但美元今天已比过去贬值很多。如果1936年再来拍《党同伐异》这部影片，恐怕需要1200万美元才能拍成。比莱·皮采尔及其合作者卡尔·勃朗所摄成的胶片约有10万米，可以放映76小时之久。但经过两个月的剪辑工作，这部影片最后缩成14本，在3小时略多一些时间内可以放完，并没有超过《一个国家的诞生》的放映时间。

这部不惜巨资拍摄、事先大肆宣传的影片，于1916年9月5日正式在纽约“自由剧场”上映。影片招贴画在这家剧场门前贴了23个星期。但是，这部影片在美国和外国的观众面前，可以说是以完全失败告终。影片亏本达100万美元以上，这项债务由投资一部分的格里菲斯来负责偿付。据说他以后毕生精力都用在偿还这笔债务上。他甚至没有钱把那座

用木料和石膏搭建起来的庞大巴比伦城拆掉，在十年中间，这座废城一直屹立在好莱坞，成了历史上的古迹。

这部庞大的作品，正如人们在十年以后所说的那样，是一部“先锋派的电影”，而这点也正是它失败的原因所在。甚至今天，一个对电影比较内行的观众看了这部影片以后，也会感到莫名其妙。这部被格里菲斯称之为“照耀人类各时代的太阳剧”，包括四个部分，即：“巴比伦的陷落”、“基督的受难”、“圣巴泰勒米节的屠杀”和现代剧“母与法”。这四部插曲之间，除了“排斥异己和仁爱之间的斗争”这一模糊的主题以及根据W．惠特曼的诗句摄制的一个画面中丽莲·吉许摇动一个摇篮所表现的中心思想以外，实在看不出它们中间还有什么联系存在。

这四个插曲不是分开表现，而是同时展开的。影片主要的美学的和戏剧的手法是“交替蒙太奇”。在《一个国家的诞生》一片中，格里菲斯已交替表现了卡梅隆的家庭、黑人的围攻和三K党马队的驰救。在影片《党同伐异》中，他把摄影机这种无所不在的表现能力扩展到时间上。和古典悲剧的三一律相反，他创造了一种地点、时间和动作的“三多样律”。

格里菲斯当时曾经这样说过：“我的四部分故事是交替着出现的。在开始时，它们象四道分开的、流得很慢很平静的流水，以后渐渐接近，愈流愈快，最后则汇合而成为一支情感奔腾的急流。”

在影片最初几本中，情节简单的各个插曲是以较长的片断表现出来的。但随后剧情逐渐复杂起来，段落也缩短了，交

替加快了。“基督的受难”只表现在大教堂墙上的14幅图画上。但到结尾时，其他三个达到最高潮的插曲每个都带有复杂的多样性。在“圣巴泰勒米节的屠杀”这个插曲里，我们接连地看到天主教徒们在路上奔跑，胡格诺教徒聚集在一间屋子里惶惶不安，以及查理九世华丽的王宫。在“巴比伦”这个插曲里，首先表现的是巴尔泰撒尔的宫殿，然后转到波斯王居鲁士乘坐的四匹马拉的战车，巴比伦的城墙，以及前来报告敌人犯境的骑兵。在现代插曲“母与法”里，剧情动作是以下面各镜头同时展开的：一个冤屈的囚犯被关在监狱里等待死刑的执行；一具绞架竖立在监狱的天井里；操赦免权的州长乘坐专车出巡；一部汽车追赶火车，为了要把审判错误的证据提供给州长。把以上这些动作联系起来形成一个紧张高潮的蒙太奇又把每一动作的各个片断剪接在一起：如波斯王的战车的车轮和火车头的车轮交替着出现；胡格诺教徒的鲜血和被砍掉头颅的巴比伦人的血流在一起；现代公路上飞扬的灰尘和基督临死前最后几句话所产生的漫天乌云混合在一起；而另一方面则又表现丽莲·吉许在不停地摇晃着摇篮。这些画面的杂乱混合，由于格里菲斯表现得如此有力，以致不仅未使观众感到可笑，反而引起他们的钦佩。

可是每一个插曲却是以极不相同的风格表现出来的。

“基督的受难”这个插曲是由一些不出名的演员（除初上银幕的埃立克·冯·斯特劳亨和贝西·勒夫二人以外）演出的，它由一连串简单而生动的画面组成，这些象圣苏尔皮斯教堂壁画的画面，其表现手法和百代公司摄制的《基督受难》颇有类似之处。

在“圣巴泰勒米节的屠杀”这个插曲里，尤金·派莱特扮演马格利·威尔逊的年轻情人，而约瑟芬·克罗威尔则表现卡特琳·德·梅第西斯那副充满残酷表情的面孔。这一插曲在剧情发展上比上一插曲更为广泛，时常应用远景来表现；它的风格所以类似《吉斯公爵的被刺》，并不是仅仅由于所用古代服装的相同。

“巴比伦的陷落”由康斯坦斯·泰尔麦奇、阿尔弗莱德·帕盖特、爱尔茂·克立夫登和茜娜·奥文这些明星主演，但在配角中有一些已经出名或即将出名的演员，如：道格拉斯·范朋克、唐纳德·克利斯浦、奥文·摩尔、卡洛尔·登普斯特、娜塔丽·泰尔麦奇、密尔德莱德·哈利斯（当时是卓别林的夫人）、何利恩·摩尔等。这个插曲在演出场面和剧情发展上相当浩大，它的风格和影片《卡比利亚》很相接近。它是从意大利电影学来的，因此它具有意大利电影的那种强烈的效果，但同时也不免带有意大利电影中那种荒唐滑稽的景象。

“母与法”这个插曲由罗伯特·哈隆和梅·马许主演，配角中有蒙特·伯鲁和托德·勃朗宁。这个插曲以它的长度和表演的完美，在整部影片中占有首要地位；它的简明而极其现实主义的风格具有独创性和强烈的效果。这个插曲比其他插曲摄制得都早，在1914年当《一个国家的诞生》刚刚拍成以后，它就开始拍摄。这一现代的故事是《党同伐异》的核心，其他插曲则围绕着这个核心，作为三个巨大的隐喻。

“母与法”的主题思想是由美国一次罢工惨案，即斯泰罗夫惨案提示给格里菲斯的，这一惨案曾引起美国国会的调查，

被报章描写为一个犯罪的事件。罢工的工人们被士兵开枪屠杀的段落构成了《党同伐异》第一部分的主要情节。但这个现代的插曲中，还包括两个同样有名的段落，即法院审判及营救被判处绞刑的被告的段落。

在“罢工”这一段落中——这个段落对《战舰波将金号》和《母亲》两部影片都有某些影响——交替出现了下列这些镜头：工厂董事长和厂长在办公室里互通电话、工人住宅区的工人家属焦虑不安、警卫队构筑路障、工厂的景象、罢工工人被打死的街道、惊恐的妇女和步枪的射击。格里菲斯用巧妙的形象对位法使全景和大特写镜头交替着出现，把长度在3米以上的片断和仅仅包括9个画面、只能继续半秒钟的片断交错在一起。在审判的场面中，表现了一些捏紧的手的优美形象，很象玛西雅·格吕内瓦尔德在《十字架上》一画中所描绘的手一样。格里菲斯在1914年所摄制的一部不出色的影片《良心的报复》中，已经在一个非常优美的段落里面广泛使用了手和脚的特写镜头。在营救被判处死刑的被告这场戏中，他借助一种使绞架运动起来的奇特机械的重复出现，来形成一种节奏感。在这里，蒙太奇的技术可说已达到炉火纯青的地步。

在摄制《党同伐异》这部影片的过程中，格里菲斯担任了各方面的工作。他指挥群众和演员（有W．S．范·戴克、托德·勃朗宁、埃立克·冯·斯特劳亨等人给他做参谋），指导布景、服装、摄影和音乐的设计，规定影片的蒙太奇，最后编写了一部作为影片内容提纲的剧本；影片事先并未规定分镜头剧本，因此有一部分情节系临时规定，在现场中几乎

完全用太阳光拍摄出来的。

这种由导演总揽一切的制片方法（在电影界中非常少见），显然有很多好处，但并不因此就没有缺点。这位大导演模糊不清的思想意图，他对可笑事物的完全缺乏感觉，他对自修得来的学问的炫耀和对自己才能的过分深信——所有这些缺点，从片头字幕上出现那些被命名为“最亲爱的女人”、“穷巷火枪手”、“被宠爱的公主”、“最无情的女人”、“黑眼珠姑娘”、“拿撒勒人”、“山中姑娘”，“卖唱诗人”等等人物的名称起，就开始无保留地暴露出来。影片的解说字幕比作为蓝本的《卡比利亚》一片的字幕更属可笑，在抒情诗体式的语句中掺杂着对摄制所耗的美元费用、历史时日以及群众演员人数的叙述。这些可笑的缺点，象污泥一般，被一股有力的激流挟带着前进。它们在影片概括的结论中，即在描写未来的战争，纽约的大轰炸，专制政治的崩溃以及“在绝对友爱的基础上建立起普遍的和平”这些镜头中，表现得最为明显。

《党同伐异》这部影片的卖座成绩，除美国之外，在别的国家都不很好。它虽然得到英国国王的赞赏，但英国电影检查机关却把它删剪得不成模样。战时的欧洲禁止上映这部和平主义的影片，法国绝不允许“圣巴泰勒米节的屠杀”这一插曲上映。这种失败，使负债累累的格里菲斯大为沮丧；他在不得已的情况下，只好将整部影片剪开，把每个插曲单独放映，可是结果仍然得不到观众的欢迎，欧洲的影评家故意对这部影片不表示态度。

十月革命以前，有一个俄国放映商买了这部影片的拷贝，

可是未能在俄国上映，直到后来苏联电影局偶然发现了这部影片以后，它才获得了上映的机会。它受到库里肖夫、爱森斯坦、普多夫金这几位年轻导演的热烈欣赏，他们首先认识到格里菲斯影片的重要性，并给予这部影片以正确的评价。

发行这部影片的三角影片公司，经过两年营业以后终于宣告倒闭。这个以三位导演作为台柱的公司解散以后，一个名叫联美公司的制片公司又告成立。这个背后有杜邦·德·奈莫尔财团支持的公司是由玛丽·璧克馥、道格拉斯·范朋克和查尔斯·卓别林三个电影演员组成的。格里菲斯也参加了这一新公司。

联美公司摄制了格里菲斯的最后一部杰作，名叫《被摧残的花朵》。从《党同伐异》一片以后，这位导演除拍了一些不出色的战争片以外，又摄制了几部伤感的影片，在这类影片中扮演受虐待的少女的丽莲·吉许，模仿玛丽·璧克馥的演技，并有所超过。她是《被摧残的花朵》一片的主角，扮演一个受苦的女孩子，由于和一个多情的中国人（理查德·巴斯勒美斯饰）相爱，受到她父亲—— 一个残暴的拳术家（唐纳德·克利斯浦饰）—— 的虐待，最后终于被他杀死。影片中全部情节动作都集中在这三个演员身上。格里菲斯在这部影片里好象要纠正他过去在“巴尔泰撒尔盛宴”这个场面中的豪华作风，只采用了一个唯一重要的背景，即伦敦赖姆豪斯区一条贫穷的唐人街。由于他放弃了大规模的场面，因而在表现方法上也有改变。他集中力量于人物性格的刻画，致力于简洁而极细腻的情感表现。片中的贫民窟、雾气弥漫的街道、破旧的商店，这种气氛变成了剧中的“一个角色”。虽

然这时还不能说国际之间有什么相互影响，但格里菲斯却走着和瑞典电影同样的道路，而且可以这样说，他这部影片对德国的“室内剧”的崛兴起了极大的作用。

《被摧残的花朵》一片是一出表现丽莲·吉许的青春和才能的赞歌。这个瘦弱的女演员在一个镜头里扮演那个少女被她残忍的父亲追得走投无路，躲进一个狭窄的壁橱里，吓得弯着背，紧捏着一双纤细的手，那种恐怖的表情，使人看了永难忘怀。严密的蒙太奇手法，使这个带有清教徒虐待狂色彩的有名插曲更为增色。构图严谨、光线柔和迷人的摄影给影片带来了浓厚的艺术气氛。虽然英国小说家托马斯·巴克提供的这个主题，在表现情感上过于夸张，同时在描写“恶汉”的性格上也有些过火的地方，格里菲斯在这部影片中却始终避免了在他别的一些影片中所常见到的那些缺乏风趣的镜头。

只在几个月之内就获得了比格里菲斯或者其他任何一个美国电影演员更大声誉的查尔斯·卓别林，在 1915 年替爱赛耐公司导演了将近 15 部影片，使他的艺术达到成熟的阶段。他的第一部杰作《流浪汉》，在表现夏尔洛晓得他所爱的那个农民的女儿已有未婚夫时，颇有悲剧的色彩；在那部不出色的影片《卡门》里，这种悲剧色彩在堂·何塞死去的镜头中也可以看到。

卓别林在爱赛耐公司拍的早期影片还和启斯东喜剧片很少区别，但它们不久就带有更多的人道的色彩，并在《夏尔洛当学徒》、《夏尔洛当水手》、《夏尔洛在银行》或《夏尔洛

做贼》（原名《警察》）[①]这些影片中出现了对社会的讽刺。从这一系列影片开始，直到1923年为止，卓别林有美丽动人的爱德娜·柏维安丝做他的搭档。后者原来是一个年轻的女秘书，卓别林使之成为一个著名的演员。1958年，她在被人遗忘中故世。

1916年，卓别林同互助公司签订了一个报酬为67万美元的合同，来拍摄12部影片，即《百货店巡视员》、《救火员》、《夏尔洛当提琴手》（《流浪汉》）、《夜游者》、《骗子手》（《伯爵》）、《高利贷者》（《当铺》）、《夏尔洛拍电影》（《在银幕之后》）、《夏尔洛溜冰》）（《溜冰场》）、《安乐街》、《治疗》、《移民》、《夏尔洛越狱》（《冒险家》）。这些影片几乎都可以说是带有他的天才标志的的杰出作品。德吕克在看了这些影片之后，说卓别林已超过他的老师麦克斯·林戴，可以和莫里哀相提并论。当时爱里·福尔在谈到夏尔洛这个角色时，说卓别林使人想起卢莎士比亚。他的话在二十五年后的《舞台生涯》上得到了完全的证实。这些只有两本长的影片展示了这位无与伦比的哑剧演员的优美动作。但这种天赋在他只是一种手段，不是目的，正如技术一样。

卓别林影片的蒙太奇是很原始的，和麦克斯·林戴所用的没有两样。大部分场面都是用全景拍摄，卓别林一生非常忠实于这个技术。在罗伯特·弗劳莱导演《凡尔杜先生》一片时，卓别林曾经对他这样说过："全景对我来说，是完全不可缺少的。因为我演戏的时候，我的腿、我的脚和我的脸，一

① 括弧内的片名均为英文原片名，与法译片名不同。—— 译者

样都在表演。”他又说：“正因为我的演技与一般不同，所以没有必要再用不同于一般的摄影角度来拍。”

因此，他对特写镜头，只有当面部表情比起身体动作具有更重要的戏剧性时，才予以应用。人工照明和移动摄影，在卓别林的影片中几乎未发生作用。一切技术对于这位演员来说，只是处于从属地位。

可是卓别林在决定一个场面时，往往要经过多次的试验方始采用。为了拍一部500米长的影片《移民》，他叫他的摄影师罗利·托德罗（另有W.C.福斯特做他的助手）拍了1.2万米的胶片。他费去四天四夜的时间，从几十个试拍的画面中挑选出最好的画面，然后亲手把它们剪辑起来。

互助公司所摄的卓别林影片，有些仍保有麦克·塞纳特大扔奶油蛋糕的传统作法，但这已不占主要的地位。这些影片几乎都有芭蕾舞那样的准确动作和优美感。但影片中对社会的讽刺和批评，却远比它们的娱乐意义更为重要。在这些影片中最有名的《安乐街》，一开始就出现嘲笑传教士劝流浪汉悔改的镜头。夏尔洛受了爱德娜·柏维安丝美丽眼睛的感化，决心改过自新。他当了警察，被派到一条街上去站岗，那里有一个横行霸道的恶霸。夏尔洛靠着他的天真的妙计、机灵和智慧，制服了这个恶霸，使这条街成为一条受人尊敬而有道德的地方。

影片《安乐街》的主要格调——尖锐的讽刺，是随着描写伦敦贫民窟（这位伟大喜剧演员的诞生地）的凄惨生活而展开的。夏尔洛这个人物，从这部影片起，便被固定为一个瘦弱但很机灵而又幸运的人物。短小的身材、瘦弱的外形使

这一人物的胜利更能引起人们的同情。夏尔洛是一个善良的、软心肠的和富于慈悲心的人。但除了这样的性格以外，同时也还具有另外一些相反的个性。他有时表现得很不光明磊落。在影片《夏尔洛拍电影》中，他假装宣告停战，乘机用奶油蛋糕把他的敌手打得落花流水。夏尔洛有时也表现得非常残酷：在影片《高利贷者》的一个镜头里，当他受了一个老骗子手的欺骗以后，他把穷人拿来抵押的闹钟象打开一个罐头那样拆开来，卸下齿轮，然后将乱七八糟的零件用一条手绢包起来，还给那个穷人，而拒绝贷给他一文钱。

卓别林常将尊严作为喜剧的主题。他扮演的夏尔洛和麦克斯·林戴所扮演的角色相反，是一个极力想装作绅士模样的流浪者。他那种可笑的装腔作势和他要求人的尊严的权利并不矛盾，而这种权利的取得对于那些卑鄙的尊贵人物——警察、狱吏、伯爵、银行家、高利贷者、恶霸等——恰恰正是一种嘲讽。

在拍摄影片《夏尔洛越狱》的时候，卓别林曾经这样写道："我在凉台上和一位年轻的姑娘一道吃冰淇淋。在我下面的楼下，我安置了一位体躯肥胖、面貌庄严、服装华丽的贵夫人。我吃冰淇淋时，一不留神将一匙冰淇淋掉了下来，它顺着我的裤子，沿凉台滑到贵夫人的脖子上。第一个笑料，是我自己那种发窘的表情引起的，而第二个笑料，也是最可笑的一个笑料，则产生于冰淇淋落到贵夫人的脖子上、她跳起来大叫这个镜头。……这种噱头看起来似乎很简单，但这里却含有两个心理的因素：一个因素是观众看到有钱人那种狼狈不堪时的高兴；另一个因素是观众对演员情绪所起的共鸣。

在戏剧方面最早被人理解到的一个手法就是一般观众对有钱人的幸灾乐祸的心理。因此，假如我让冰淇淋落在一个贫苦的女佣人的脖子上，那不但不会由此引起哄笑，相反地，却会使人对女佣人表示同情。这是因为女佣人不会因此而损伤了任何尊严，所以没有什么值得可笑的地方。可是让冰淇淋落在贵夫人的脖子上，则正是使她显得可笑的事情。”

为了达到这样一种效果，卓别林经常采取了最经济的办法。在这里，他曾两次利用冰淇淋来引起哄笑。而且这种效果事先都经过细心的选择，以便在任何地方任何人看了都可以理解。卓别林所想出来的噱头，都是经过长期试验的。他在选择噱头的时候有一个原则，那就是必须使每个观众都能理解。

正因为他考虑得这样周密，因此获得了观众极热烈的欢迎。卓别林的影片是唯一既能为最贫苦阶级和最幼稚的群众所欣赏，同时又能为水平最高的观众和学识最博的知识分子所欣赏的影片。他的影片是从 1914 年以来唯一能够不间断地吸引观众兴趣的影片。无论格里菲斯、托马斯·英斯或者麦克·塞纳特，他们的声誉都比不上卓别林，而且他们的影片从来也没有流行如此长久。

1917 年，卓别林和支配着美国绝大部分电影院的“第一国家影片公司”签定了 100 万美元的合同。自此时起，这位艺术家的制片速度就缓慢下来。从 1918 年到 1920 年这段期间，他只拍了 4 部 3 本长的影片，即：《狗的生涯》、《夏尔洛从军记》、《田园诗》和《一天的欢乐》。前三部影片都可以说是完美无缺的作品。《狗的生涯》的主题，还是表现贫民窟、

酒店和被警察追得东跑西奔的流浪汉。在《田园诗》里，卓别林扮演一个受清教徒地主残酷虐待的青年雇农，他借做梦来逃避痛苦，梦见自己参加了一个盛大的芭蕾舞剧，变成一个被一群仙女包围的牧神。《夏尔洛从军记》是一部无情讽刺1914年大战的影片，借一个荒谬的情节表现出来。这部影片是《大独裁者》一片的先声，卓别林通过扮演协约国的一个小兵，来讽刺德军的将领：兴登堡、德皇和皇太子。在这部影片被电影检查机关剪掉的一个片断里，有他撕下法国总理普安卡雷和英皇礼服上的纽扣作为纪念的镜头。

卓别林的艺术，在这些短小精悍、有如钻石那样完美纯洁的作品里，可说已经登峰造极。但1920年以后，他的作品依然不断地向前发展。然而《党同伐异》的失败，使导演们失去了过去的地位。电影艺术的支配权，从此以后便掌握在大银行支配下的制片人手里。美国电影的高潮自此宣告结束，而好莱坞的统治则自此开始了。

第 八 章

德国电影的新发现

1910年以前，在电影上从属于哥本哈根和巴黎的德国，只有一些小影片公司，散处在从海德堡到施特劳宾，从慕尼黑到科伦的各个地区。

发明家马克斯·斯克拉达诺夫斯基创立了一家制片公司，由他自己担任演员兼导演。这家公司并不经常生产影片，制作的影片内容也很平庸（如1905年左右摄制的喜剧片《奥尔良的圣女》）。另一个先驱者奥斯卡·梅斯特，却摄制了数量较多、质量较好的影片。这些影片模仿百代公司的产品，但在艺术和商业成就上却远远赶不上百代（如1902年摄制的《莎乐美》，1906年摄制的《梅逊的磁器》等影片）。可是这家公司却首先在德国电影上培养了一个女明星，即亨尼·鲍登，她从18岁起就在一些小型的有声片里和她父亲弗朗兹·鲍登所导演的舞蹈片里，开始担任演员了。

电影企业在卡特尔发源地的德国发展比较迟缓，但也出现过几个联合组织或集团。1912年，有一家维也纳银行支持

的“派古影片公司”（又称“联合影片公司”）在制作影片上很活跃，“德意志影片公司”也是如此，影片生产因此发展起来。奥托·里卜特模仿雅塞的分集影片《尼克·卡特》，马克斯·麦克成为摄制惊险片的专家，理查德·埃克堡、理查德·奥斯瓦尔德（《无声的磨坊》一片的导演）和古特·斯塔克开始他们的制片工作。但他们的影片，质量仍不高，从今天保存在电影资料馆里的几部影片来看，它们都枯燥乏味，沉闷而令人生厌。

但到第一次世界大战前夕，德国电影开始出现向艺术方面发展的迹象。

然而派古影片公司将戏剧和文学上的名著拍成电影的尝试并未取得成功；用60万马克聘来的名舞台导演马克斯·莱因哈特只给派古公司拍了几部虽有趣味但在商业上未获得成功的影片（如《威尼斯之夜》、《幸福岛》）。丹麦人斯特伦·赖伊在柏林导演了几部影片（如《一切罪恶都在地上》）之后，给德国电影制作了他的第一部重要作品《布拉格的大学生》。这部摄制费达两万马克的影片是根据小说家汉斯·埃弗斯所写的剧本、由摄影师基杜·齐佩尔在波希米亚拍摄的。它的主要演员是保罗·威格纳和丽第亚·沙尔莫诺瓦。保罗·威格纳当时是马克斯·莱因哈特手下最有名的一位演员。

斯特伦·赖伊在拍了《没有门窗的房子》（1914）之后，在战争中阵亡。但他所参加的流派由保罗·威格纳继续下去。后者和剧作家亨利克·卡莱恩合作，在古老美丽的布拉格自然背景中拍了一部名叫《泥人哥连》的影片，片中的幻想题材是用现实主义手法来处理的。战争结束以后，威格纳和卡

莱恩又用表现主义的手法重新拍摄这种来自中古浪漫主义传统的题材。因此这两人可以说是德国电影艺术的主要开创者。

第一次世界大战把欧洲划分为三个地区。在西部，法国、英国和拉丁国家被美国电影直接征服。在东部，领土广阔的俄国只能从海参崴或斯堪的纳维亚半岛输入一些外国影片。而被以上两个集团所孤立、与世界其他地区隔绝的中欧，则被德国所统治，放映节目极为缺乏。

德国的工业界此时已了解到，电影在美国已成为一种获利极厚、华尔街对之发生兴趣的大工业。因此，对中欧地区供应影片，就如生产食粮代用品那样，很快地成为一种“国家的责任”，德国参谋本部也了解到这一点的重要性。1914年7月4日——这时正是处于提高军队和人民中的战争情绪至关重要的时期——德国鲁登道夫将军建议陆军部，在合理化的基础上立即将德国电影在精神上和物质上的力量联合起来。这一建议获得了兴登堡的支持。接着一些经营银行、化学工业、电气工业和军需工业的大资本家联合起来创办了一个强大的公司，这就是“宇宙电影股份有限公司”，也就是以它的缩写名称U．F．A．为一般人所知的“乌发公司”。

“乌发公司”是一个将各大制片商联合在一起的卡特尔组织，正如爱迪生的托拉斯一样。德国卡特尔的组织方法和美国的托拉斯没有什么差别，它们的目的同样是为了争取企业的独占，只不过在美国，这种联合在表面上好象是被谢尔曼法案所禁止，而在德国，这种联合却受到政府的奖励和保护。

当时德国已具备了建设强大电影工业的全部条件。在战争爆发后的头几个月内，德国电影院观众的人数也和欧洲其

他国家一样，增加极大。落后的德国放映事业此时也急起直追，迅速发展起来。从1908年起，强大的化学工业开始注意胶卷的生产，新生产的“阿克发”胶卷在某些方面，要比“柯达克”胶卷还要优良。由于光学仪器和电气机械的制造也非常发达，使电影院和制片厂能够获得所需的装备。但电影艺术人员还远远赶不上需要。

德国的孤立刺激了影片的生产。柏林方面从中欧各地聘请了大批的技术家和演员。除了来自丹麦的演员以外，还有来自维也纳、布拉格、华沙、布达佩斯的优秀演员。如继丹麦女演员阿斯泰·尼尔森以后，接踵而来的还有艺名波拉·尼格丽的波兰演员阿波罗尼亚·夏路配兹和曾经在那部富于幻想的分集影片《精灵》（由阿尔贝特·纽斯和奥托·里卜特合导）中扮演主角的丹麦人奥拉夫·封斯，以及后来成为导演的罗马尼亚籍演员鲁普·皮克等人。

鲁普·皮克是在1916年由阿瑟·鲁滨逊导演的《恐怖之夜》一片中和强宁斯共同演出时，获得首次声誉的。艾米尔·强宁斯也在同一时期开始主演《两兄弟》一片，这部影片是由捷克人罗伯特·维内博士根据阿尔封斯·都德的原作改编的。此时维纳·克劳斯和康拉德·伐伊德已在摄影场出现，而亨尼·鲍登则在卡尔·弗拉立希导演的影片中，继续她的明星生涯。保罗·莱尼导演了他的初期作品。专门导演侦探片和幻想片的乔·梅伊则正在计划将维也纳青年剧作家弗里茨·朗格的剧本拍成电影。由乔·梅伊开始拍摄的分集影片《乔·迭伯斯》，此时由埃瓦尔德·安德烈·杜邦继续摄制。……所有这些以后使德国电影走上兴盛之途的人，在1915到

《人的行进》（马莱拍摄，1887年）
在同一张底片上，一个穿黑衣服的人被迭拍了百余次，结果使他的行进动作被分解为奇特的线条。

《火车到站》（卢米埃拍摄，1895年）
下面四张照片显示景深怎样使同一个镜头发生变化。

《月球旅行记》（梅里爱导演，1920年）
月球探险者梦中看到别的星球。充分表现出儒勒·凡尔纳小说里的天真美丽的幻想

《德莱孚斯案件》（梅里爱导演，1889年）在蒙特勒伊摄影场的画布布景中，亨利上校自杀的情景被细致的现实主义手法重现出来。

《吉斯公爵的被刺》（勒·巴尔古与卡尔梅特导演，1908年）
“他死了比活着还要伟大”，勒·巴尔古站在吉斯公爵（A·朗巴特饰）尸体旁这样讽刺地说。

《基督受难》（齐卡与农居埃导演，1903年）
这部具有圣苏尔皮斯教堂壁画的朴素风格的影片，为以后艺术影片开辟了道路。

《齐哥马尔》（雅塞导演，1911年）
雅塞在这部影片里所描绘的城郊工人区的悲惨生活，和以后维果与卡尔内的描写很相近似。

《吸血鬼》（费雅德导演，1951年）
一部抒情夸张的系列影片，图示当伊尔玛·维普（慕西陀拉饰）做飞翔舞蹈时，大吸血鬼（让·阿依姆饰）正在策划他的罪恶勾当。

麦克斯·林戴的一部影片（摄于1910年左右）。这位喜剧大师把心理的观察、社会习俗的特点同最离奇古怪的情景结合在一起。

《迷失在黑暗中》（尼诺·马尔托格里奥导演，1914年）在意大利现实主义的第一部杰作中，基奥凡尼·格拉索演出的一个场景。

《你往何处去》（格佐尼导演，1913年）
继《庞贝城的末日》（1908年摄）的成功以后，《你往何处去》又表现了意大利电影中的古罗马豪华景象。

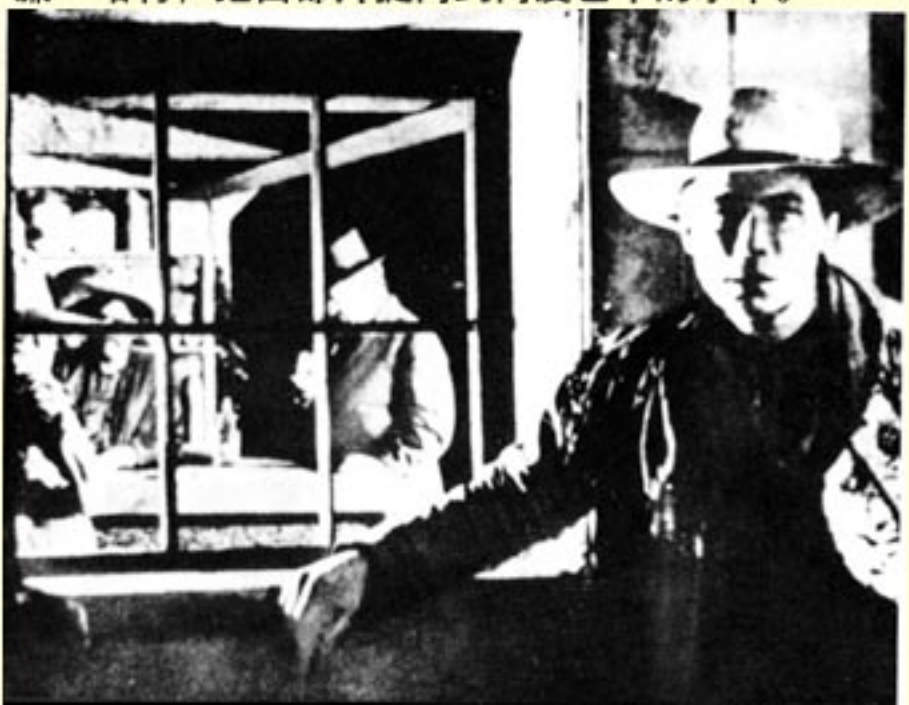
《卡比利亚》（帕斯特隆纳导演，1914年）
马西斯特（P·帕格诺饰）屹立在迦太基城的庞大布景前面，象征着一种以后墨索里尼所幻想的不可战胜的力量。

《传教士》（霍尔格·麦德森导演，1914年）
丹麦电影在著名演员普西兰德的演出和霍尔格·麦德森的导演下，达到了它的顶峰。

《在深渊的边缘》（欧本·盖特导演，1910年）
“北国的杜丝”阿斯泰·尼尔森和男演员罗伯特·狄尼森主演的丹麦早期一部成功的影片。

《火车大劫案》（P.S.鲍特导演，1903年）
幼稚的美国导演借用英国电影中的技巧摄制的一部最早的西部片。

威廉·哈特的一部早期影片（1915年左右摄制）
托马斯·英斯，卡德纳·沙利文和他们的主要演员威廉·哈特，把西部片提高到高度艺术的水平。



《党同伐异》（格里菲斯导演，1916年）
在从未建造过的长达一公里半的庞大巴比伦布景中拍摄的一部意大利式的故事片：巴尔泰撒尔的宴会场景。

《一个国家的诞生》（格里菲斯导演，1915年）
“南方人行动的时刻到了，三K党杀死了一黑人，把他的尸首放在州长的门前。”（托马斯·狄克孙语）

《高利贷者》《当铺》（卓别林导演，1916年）
在夏尔洛的手指下，各种东西都改变了形状，当铺老板的镀金挂灯变成了他的台球。

《麦克·塞纳特的浴装女郎》（1915年左右摄制）
在包围胖子马克·斯温的浴装女郎中，有未来的女明星格洛丽亚·史璜逊。

《走向东方》《赖婚》（格里菲斯导演，1920年）
丽莲·吉许一个动人的面部表情，她在格里菲斯另一部名片《被摧残的花朵》中也担任过主角。

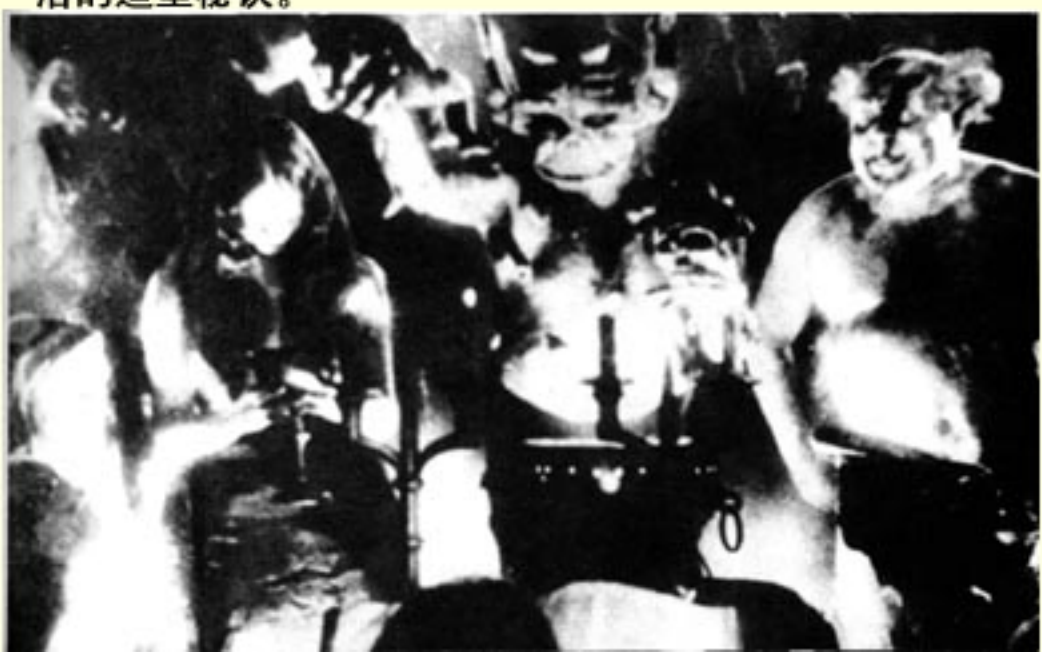
《罗宾汉》（阿伦·德温导演，1922年）
所向无敌的道格拉斯·范朋克面带微笑、单枪匹马击退一队士兵的进攻。

《生死恋》（维克多·斯约史特洛姆导演，1917年）
“这是一部世界上最美的影片。斯约史特洛姆在这部影片里显示出他纯熟的技巧，……而且使优美的风景成为片中的一个独特有力的角色，”（德吕克语）

《鬼车魅影》（维克多·斯约史特洛姆导演，1920年）
一个叠印的镜头，死去的车夫灵魂（斯约史特洛姆饰）在虔诚的女基督徒面前出现。

《阿尔纳的宝藏》（斯蒂导演，1919年）
一部结构极其紧凑的故事片，送葬的行列正从那艘被冰冻结的船只旁边经过。

《历代的巫术》（本杰明·克利斯登森导演，1921年）
在瑞典，这位丹麦导演找到了画家布吕盖尔和雅克·卡洛的造型秘诀。



《黄金国》（马赛尔·莱皮埃导演，1921年）
影片用印象主义的模糊手法表现神情恍惚的伊芙·法朗西斯在她的同伴中间默然沉思的情景。

《车轮》（又名《铁路的玫瑰》，阿贝尔·冈斯导演，1923年）
萨维兰·马尔斯扮演一个既象西西夫而又象乌迪普的机车司机，在双目失明以后，坐在他的毁坏的火车头旁边。

《忠诚的心》（让·爱浦斯坦导演，1923年）
叠印在古港浑浊水面上的琪娜·玛纳斯的白皙面孔。

《克兰格比尔》（费戴尔导演，1922年）
“我看到了一部对我来说具有象征巴黎意义的影片。……片中那个推着装满疏菜的手车的菜贩多么生动！德费洛第是一位极富于表现力的演员。……这是一部多么优美有力而豪放的作品！”（格里菲斯语）

《铁道》（鲁普·皮克导演，1912年）
在一间狭小的卧室中，父亲（维纳·克劳斯饰）正在听他的女儿叙述她失足的悲惨经过。

《最卑贱的人》（茂瑙导演，1924年）
一个俯拍的镜头，表现一个旅馆的司阁（强宁斯饰）因开罪老板，被贬到地下厕所做最低贱的工作。

1916年间，都汇集在柏林的制片厂里。但德国电影真正的兴盛高潮则在大战结束以后方才开始，当时“乌发公司”有克虏伯、未来的法本化学公司及德意志银行的支持，已将过去“北欧公司”所拥有的电影院全部控制在自己的手里。

被战败气氛所笼罩着的德国，这时已建立了一些设备优良、在欧洲没有一个国家堪与匹敌的制片厂。意大利的场面豪华的影片获得极大的成功还是新近的事。因此“乌发公司”的股东们向他们的导演们建议，以意大利电影作为蓝本来摄制影片。乔·梅伊为了拍摄《威利塔斯·汶西特》一片，特地建筑了一个罗马式的竞技场，让狮子和基督教徒同时在里面出现。欧内斯特·刘别谦在拍摄一系列的喜剧片里已经显示出他的才能，此时则被委托去摄制规模浩大的《卡门》。这部影片的剧本是由刘别谦所喜爱的剧作家汉斯·克拉利编写，题材主要是根据梅里美的小说，而不是根据比才的歌剧。这部影片和好莱坞拍摄的《卡门》恰好相反，无论是波拉·尼格丽扮演的吉卜赛女人也好，或者是哈莱·里德克扮演的堂·何塞也好，都带有自然主义的色彩。

《卡门》的上演，正值德国战败、社会秩序动荡不安之时。在德皇逃跑后成立的共和国将先前“乌发公司”的官股全部抽回。从此“乌发公司”成为一个私营的公司，它所属的从事战争宣传工作的机构也宣告撤销。但成为“乌发公司”唯一股东的大财团，对于公司的业务方针并没有加以变更。刘别谦摄制的影片就证明了这点。他以极豪华的场面接连拍了

一部反法的影片《杜巴莱夫人》[1]和一部反美的影片《牡蛎公主》。1919年，“乌发公司”的影院“动物园电影宫”开幕，放映《杜巴莱夫人》一片，这是德国电影争霸时代的开始。“乌发公司”把丹麦电影的势力从德国境内驱逐出去以后，接着就收买了瑞士、北欧、荷兰、西班牙等国内的电影院。在协约国家，它遇到了抵制。但波拉·尼格丽和艾米尔·强宁斯所主演的豪华影片《杜巴莱夫人》仍突破了这种抵制，因为人们认为这部影片的本质，只不过是指责1789年革命的过激，而且认为在战后社会骚动不安的世界中，这部影片的出现正合乎时宜。

在摄制场面伟大的故事片方面，德国成了衰落的意大利的继承者。这些影片把改革战前戏剧的莱因哈特所用的巨大场面调度应用于银幕上面。莱因哈特的门徒刘别谦，将莱因哈特最成功的一部作品，即具有东方风格的哑剧《爱妃苏姆隆》，摄成了影片。刘别谦当时对凡是场面伟大的影片，都加以摄制，如神话剧《木偶新娘》、具有现代布景的小歌剧《野猫》、豪华的历史片《女后安娜传》和《法老之妻》。迁居德国的波兰人布科维茨基，此时拍摄了《丹东》一片，描写这位革命法庭的法官怎样被一个女人的爱情所累，葬送了他的生命。他的声望曾一度超过刘别谦。布科维茨基接着又拍了《奥赛罗》、《萨福》和《彼得大帝》，后来被好莱坞聘去。除这些影片以外还有奥托·里卜特根据弗里茨·朗格的剧本摄

① 杜巴莱夫人是法国路易十五的情妇。1789年法国资产阶级革命成功后，被送上断头台处死。—— 译者

制的《佛罗伦萨的鼠疫》，理查德·奥斯瓦尔德摄制的《汉密尔顿夫人》和《吕克莱丝·波尔基亚》，亚逊·冯·柴雷皮的《卡德琳女王》和宣传国家主义的作品《腓特烈大帝》（奥托·盖布尔主演）。

为了避免意大利电影中的严肃性，人们有时采取了野史的形式，有时则用闺房秘事来说明战争和法国的大革命。刚到达柏林不久的年轻匈牙利人亚历山大·柯尔达，当时就是利用这种方法摄制了一部《亨利八世秘史》，而获得了一笔很大的收入。

刘别谦对莱因哈特处理群众场面的方法颇有研究，同时他也知道怎样将德国传统的喜歌剧搬上银幕。他的想象虽然很庸俗，可是却很动人，并且很有力量。他的《牡蛎公主》一片，尽管人们对它有各种不同的看法，但毕竟不象影片《杜巴莱夫人》那样粗野。在这部作品里，正象他那部巴伐利亚的露天喜剧《黑白姊妹》的情形一样，不论是色情的隐语，或者是用手大拍屁股的动作，也含有对社会习俗的讽刺，而这种讽刺当然对美国亿万富翁是没有危险的。

和刘别谦影片的成功所产生出来的倾向处于对立状态的是表现主义派，这一派具有更多的独创性和典型的民族性。

象阿巴贡或唐璜[①]同样成为一般人所熟知的卡里加里博士，乃是电影所独创的第一个悲剧的典型。这个典型所代表的与其说是一个人物，倒不如说是一种心理状态，即一种残

① 同为莫里哀所著喜剧中的人物，阿巴贡为《吝啬鬼》中的主角；唐璜为《石像的宴会》中一个放荡不羁的贵族公子。—— 译者

忍和急躁、幻想和疯狂的混合心理状态。《卡里加里博士》这部有名的影片，今日已成为了解德国精神的关键作品之一。

和捷克人汉斯·雅诺维支共同编写《卡里加里博士》剧本的奥地利人卡尔·梅育，可以说是德国无声电影中一个最富于个性的人。他出生在一个因赌博而破产的商人家庭，做过商贩、流浪画家，并且据说还当过演员；在大战期间，他当了兵。由于他的行动反常，曾经被送进精神病院去治疗。他的朋友雅诺维支在复员后，曾有一段时期搞过文学，后来又改行当油商。这两个青年在他们的剧本中掺杂了他们个人的经历，例如，精神病院、性犯罪、节日市集上表演的玩艺。他们剧本的中心思想，按照齐格弗里德·克拉考尔的说法，是对战争的残酷性和对卡里加里博士（此名出自斯丹达尔的书信集）为象征的权威的反抗。影片里的精神病院院长卡里加里博士对青年舍扎尔施行催眠术，把他作为市集上供人观看的玩艺，并且驱使他在夜里去做可怕的杀人勾当。舍扎尔终于因为精力耗尽而死，而卡里加里的假面具被戳穿以后，也被当作疯子，送进疯人院拘禁起来。

这部影片的剧情和按照表现派的风格来表现故事的方法，使曾经摄制过很多成功作品的制片人埃立克·庞茂非常感兴趣。庞茂从大战爆发以来一直主持着“德意志闪电影片公司”（简称“德克拉公司”DECLA），这个公司拥有大批的导演，其中有年轻的维也纳人弗里茨·郎格。庞茂最初曾请他担任《卡里加里博士》的导演，后因弗里茨·朗格拒绝担任，改由他的另一位多产的商业性影片导演罗伯特·维内来担任该片导演。但这部名片真正的导演却不是维内，而是三

个“狂飙社”表现派的画家，即布景师赫尔曼·伐尔姆、华尔特·罗里希和华尔特·雷曼。

先锋派的表现主义运动于1910年前后开始于慕尼黑，它是一种反对印象主义及自然主义的流派，表现在音乐、文学、建筑各方面，特别是在绘画方面。在德国战败后社会动荡不安的时期，表现主义侵入柏林的街道上，广告画，剧场、咖啡馆的装饰，商店招牌和窗饰上都蒙上了表现主义的色彩，正象几年以后立体派泛滥于巴黎的情形一样。

当时赫尔曼·伐尔姆曾经这样宣称：“电影应当成为活的图画。”这句话也就是《卡里加里博士》这部影片的美学基础。在这部影片里，一切远近距离、光线照明、物体形态和建筑物都被改变，而形成了一个变态的世界。在这个变态的世界里，人物很容易显得不协调。因此，为了和奇异的画景保持和谐起见，演员必须穿上奇形怪状的服装，脸上必须有夸张的化妆，而且要装出故意做作的姿态，一动不动地站在那里拍。由此遂出现了下面一些惊人的镜头：囚犯蹲在一根尖三角形的木桩顶端；强盗站在烟囱林立的屋顶上面彷徨；梦游病人黑而瘦长的影子停留在一堵阴暗的高墙构成的变形而模糊的远景中的白色圆圈中间。

这些成功的镜头从影片呆照上尤其可以看出。但影片的运动很可能破坏画家所苦心构思的布景结构，因此这种布景观念就要求演员在处于控制线以外时，动作必须快些，但当布景的位置和演员所处的位置很谐调的时候，那就需要一动不动地站在那里拍。这种演技的方式和先锋派在舞台剧的研究中所修改的哑剧演技很相近似。《卡里加里博士》的画布布

景上绘有光与阴影，画景非常生动，人物动作很有节奏，这些特点使它主就象过去梅里爱所拍摄的影片一样，成为一种“戏剧照相”的影片。影片的场面剪辑只是将摄影师哈迈斯特随便拍下来的画面连接在一起。可是这部影片却具有梅里爱的影片所没有的优点，即它有康拉德·法伊德 (饰舍扎尔)、维纳·克劳斯 (饰卡里加里)、里尔·达谷弗、弗利特里希·费埃尔等著名演员参加演出。

为了便于观众了解这部别开生面的作品起见，维内曾按照弗里茨·朗格向庞茂提出的建议，对原来的剧本作了以下的修改，即用一个序幕和一个结尾来说明：片内出现的奇异景象，乃是被卡里加里博士送到精神病房关起来的疯子眼中所看到的世界。这样，故事的原意就被改变了。在原来的剧本里，权威原被当作一种犯罪的疯狂来看待，而现在却变成理智的保护者了。因此，当这部影片在柏林上映的时候，社会民主党的机关报《前进报》，对这种“向精神病专家的大公无私、值得赞扬的努力”所致的敬意，深表满意。这种对传统思想的妥协，结果使这部影片能够风行一时，在它因路易·德吕克之力冲破法国当时对德国影片的封锁以前，已经风靡了整个纽约的观众。

《卡里加里博士》一片上映以后，人们迫切地期待着罗伯特·维内摄制新的影片。但他那部表现主义的影片《盖努茵》，虽然有卡尔·梅育的剧本和西柴尔·克伦的布景设计，但结果还是遭到几乎全盘的失败。他的《拉斯科尔尼科夫》和情节曲折惊险的《奥拉克之手》，以及以现代主题与基督生平混杂在一起的《基督的一生》等影片所获得的部分成功，并

未因此使这位导演放弃拍摄迎合时尚的商业性影片。但卡尔·梅育、维纳·克劳斯、康拉德·法伊德、弗利特里希·费埃尔及布景设计师伐尔姆和罗里希等人，却和维内这种作法背道而驰，他们对德国电影后来的发展起了极大的作用。

继《卡里加里博士》一片以后，表现派最重要的作品有弗立茨·朗格的《三生记》[①]、威格纳的《泥人哥连》和鲁滨逊的《演皮影戏的人》，到 1924 年，保罗·莱尼的《蜡人馆》，则是这些称为表现派影片的最后一部作品。

恐怖、幻想和犯罪，固然是表现派影片最显著的特色，但我们如果认为这种影片是从惊险的情节剧到以《科学怪人》一片为代表的美国恐怖片之间的过渡产物，那就错了。因为正如齐格弗里德·克拉考尔所指出的那样，《卡里加里博士》一片实为后来一系列描写专制暴君的影片作了前驱。

这些影片有意或无意地描写战后德国的混乱情况，似乎在召唤一个致人死命的妖魔。《吸血鬼诺斯费拉杜》一片里面成群结队的老鼠，成了以后可怕的鼠疫的预告；以黑夜为背景的《演皮影戏的人》表现一些导向犯罪的黑暗幻影；《三生记》则显示命运之神将千万生命囚禁在一个高垒坚壁的城堡里，强迫西西弗斯[②]永远去搬运沉重的巨石；《蜡人馆》、《伊凡雷帝》或《杀人魔王杰克》表现一些亡命徒在地球上建立

① 德文原片名为《疲倦的死》（Der Müd Tod）。—— 译者

② 西西弗斯是哥林斯王，为人贪婪残暴，生前做了许多坏事，死后被罚入地狱，日夜不停地把一块不断滚下来的石头搬到山顶，永远不得休息。事见希腊神话。—— 译者

了残暴的统治和萨德侯爵[①]笔下所描写的那种残酷的刑罚；最后，威格纳的《泥人哥连》不仅未把犹太人从暴君的统治下解放出来，反而使自己变成了一个专制暴君，转而攻击他的创造者法师罗夫……在这些影片中表现主义的手法正如一种变相的比喻，为威玛共和国初期的德国命运作了写照。

在技术方面，表现主义的发展始终没有离开它那从主观出发来观察世界的原则。在《三生记》这部影片里，赫尔曼·伐尔姆、赫尔特和罗里希用灯光投射在石膏浮雕面上的精巧布景代替了影片《卡里加里博士》中所用的画幕。在《演皮影戏的人》一片中，摄影师弗立兹·阿尔诺·华格纳通过照明的技术使舞台布景产生变化，并用巨大黑影的运动技巧来代替《卡里加里博士》中那种画幕的幻景。有表现力地应用灯光已成了所有德国影片，无论是表现主义或非表现主义的影片的特点。为使摄影师能够充分表现一切摄影的艺术起见，所有的影片都是在布置华丽、规模庞大的柏林制片厂里摄制的，外景全被摈弃。正如梅里爱时代的蒙特勒伊摄影场一样，摄影棚又变成了摄制影片的唯一场所。

表现派中曾有一些出类拔萃的人物摆脱并超越了这一流派的公式。卡尔·梅育、弗里茨·朗格和茂瑙就是其中最主要的人物。

剧作家卡尔·梅育在他的影片《盖努茵》失败以后，继续为表现主义的影片提供过一些题材。例如根据斯丹达尔原

① 法国小说家，以写作性虐狂的小说著名，1740 年生于巴黎，死于 1814 年。—— 译者

作改编的、由玛·格尔拉赫导演的《瓦尼娜》就是其中的一部。可是到最后他终于脱离了这个曾在自己赞助之下而创立起来的学派。穆西纳克很确切地称《卡里加里博士》和《圣苏尔维斯特之夜》是德国电影的两个极端。而卡尔·梅育就是创造这两种相反的德国电影学派的作家。

这位大剧作家成了“室内剧”电影的理论家。这一学派表面上看来，好象是回到了现实主义的道路，因为它抛弃了鬼怪或专制者的主题，而以社会上的小人物如铁路工人、店员和女仆为对象，描写他们的日常生活和他们所处的环境。卡尔·梅育在摆脱了表现主义以后，似和文学上的自然主义结合在一起。他的影片故事象社会新闻那样简单，但动作则完全是按照古典悲剧的样式来集中表现的，并从古典悲剧中采用了时间、地点、动作的“三一律”。

在时间的一致方面，“室内剧”影片并不局限于 24 小时以内。反之，动作的一致则始终循直线叙述的方式，以致字幕解说可以完全免去。地点的一致因同样的细节或同样道具的经常出现而显得非常沉闷。“室内剧”的这个最后的特征显然是受了瑞典电影的影响。但卡尔·梅育喜欢的并不是斯约史特洛姆影片中占主要地位的自然界，而是他在摄影棚内建立的具有社会意义的布景。例如：影片《后楼梯》中女佣人住的厨房，《铁道》一片中扳道工人的家，《圣苏尔维斯特之夜》中小商店的后房，《最卑贱的人》中的豪华的旅馆等等。由于动作情节被压缩在这样狭小的地点里面，所以它所爆发出来的力量就会使人感到增大十倍。但这种关在室内的作法也并不是没有例外，有时也和外面世界发生接触。在《铁

道》一片里面就有铁路两旁的野外雪景，《圣苏尔维斯特之夜》里面也拍了狂欢节的场面，《最卑贱的人》里面也同样描写了街景。

由于故事情节和社会环境的简单，这就决定了卡尔·梅育要求演员的演技严肃，避免夸张做作和惊人的表演。这些影片虽然已超越了表现主义，可是仍带有表现主义的气味。“室内剧”演员的演技常在表面很简单的情节中犯表现过多的错误；说明剧情的动作一再重复，剧情进展中过多的起伏，和表现主义的作法一样，使人看了同样感到厌倦。这种故意细心刻画而完全排斥偶然性的艺术，主要是在人物和事件上面大做文章，而现实主义则只是它的一种外表而已。

对卡尔·梅育而言，他那些象社会新闻的影片中的主人公，只是一种寓言式的人物，而某些小道具则成了具有重要意义的象征。“静物”好象也在演戏，而且比演员还要重要。影片《后楼梯》中那只决定女佣人每日生活的闹钟，《圣苏尔维斯特之夜》中那只显示夜半的挂钟，《铁道》一片中工程师脚上擦得光亮的长统靴和铁路员工手中的信号灯，《最卑贱的人》中那扇许多人进进出出的旅馆的转门——象征着命运的转轮，都是这方面的例子。

象表现主义的电影一样，“室内剧”主要是描写命运的冷酷，而且在这种影片中，残忍也同样带有疯狂的性质。在《铁道》一片中，描写诱奸以后母亲死去，父亲变成了杀人犯，女儿发狂，她的情人被杀。这些悲剧的激烈情调，又被一些相反地显示自然与人们对个人遭遇冷漠无情的象征性镜头——如《圣苏尔维斯特之夜》中的短裙舞和海上的浪涛，《铁

道》中的雪景和泰然自若的旅客——更突出地表现出来。但这些镜头有时不免显得幼稚可笑。例如在《铁道》(德文原名《碎片》)这部影片里,打碎酒杯的镜头用来表示人的脆弱;在影片结尾时,当银幕上即将出现“我是一个杀人犯”这一唯一的字幕之前,那个铁路工人的脸孔被他手里摇晃着想叫火车停下来的那盏信号灯渲染得通红。

《后楼梯》这部被卡尔·梅育称为“室内剧”的第一部影片,是由一个名叫吉斯纳的戏剧工作者在保罗·莱尼的协助下导演的,导演手法颇为笨拙。《铁道》和《圣苏尔维斯特之夜》则系鲁普·皮克所导演。这两部接连成功的作品充分证明这位出生在罗马尼亚由演员成为导演的鲁普·皮克的才能。但在他以后导演的几部没有卡尔·梅育合作的影片中,这种才能就看不到了,可是鲁普·皮克却能利用他在业务方面的经验和对社会现实的敏感,来摄制影片。在这一点上,他在《圣苏尔维斯特之夜》里插入几个真的乞丐的形象,实具有很大的意义。这些形象所产生的强烈印象,对以后普多夫金或爱森斯坦影片中的某些细节的描写,起了先导的作用。

以上由鲁普·皮克所导演的两部影片,是三部曲中的前两部。第三部作品《最卑贱的人》,是由弗里德里希·茂瑙导演的,这部影片把“室内剧”带到它最高的顶峰。

在这一时期,卡尔·梅育的风格已被很多人所仿效。这些仿效者摄制的影片最成功的一部是卡尔·格吕内导演的《街道》。格吕内原从事戏剧工作,是莱因哈特的门徒,后来转到电影方面,没有获得什么成功。但“室内剧”的影响并不只限于与卡尔·梅育初期作品同时的那些影片。

“室内剧”的影响，在引导一部分德国电影走上现实主义的道路以后，在好莱坞又成为约瑟夫·冯·斯登堡的作品的主要格调，在法国则决定了马赛尔·卡尔内一派的电影形式。以茂瑙作为艺名的弗里德里希·威尔汉姆·布隆浦曾研究过哲学和美术。他早期有名的作品是他在复员以后根据汉斯·雅诺维支的剧本《杰基尔博士》摄制的《雅努斯的头颅》和根据卡尔·梅育与维埃特尔合写的剧本拍成的《驼背人与舞女》。这两个曾经共同写过《卡里加里博士》剧本的作家[①]，导使茂瑙走向表现主义一途，使他摄成了一部十分杰出的作品，即由亨利克·加伦根据勃拉姆·斯笃克的小说改编成电影剧本的《吸血鬼诺斯费拉杜》。

在这部影片里茂瑙用了很多外景的镜头。女演员麦克斯·许勒克所扮演的妖妇德拉古拉的头部装饰，有时显得十分可笑。但这部影片却具有一种奇特的诗意。例如“过桥以后，幽灵就和他相遇”这段字幕，和《卡里加里博士》中那段对话“我能活到什么时候呢？活到天亮以前……”同样出名；影片中成群结队的老鼠、陷在泥土里的棺木、喀尔巴阡山上的别墅、汉萨城里的三所古屋，这些镜头在观众中间所引起的反应，远远超过影片中那对浪漫的情人所作的不自然的对白，因为片中那对情人的愚蠢并没有使“爱情和阳光可以驱散幽灵与恐怖”这一寓意表现得令人信服。

与《吸血鬼诺斯费拉杜》同时拍摄的《燃烧的大地》，是一部受了瑞典电影和“室内剧”影响的描写农民的影片。茂

① 指汉斯·雅诺维支和卡尔·梅育。—— 译者

瑙在处理这部影片上，用了脸部的大特写。但穆西纳克认为，这部影片“在画面构成方面下了过多功夫，以致趣味超过了情绪”。这种丰富然而缺乏情感的技巧在以后茂瑙的影片中占了支配的地位，使他的喜剧片《大公爵的财政》以及根据卡尔·梅育的剧本拍摄的《驱逐》，比起那部被艾米尔·强宁斯没有表情的面孔和夸张、生硬的演戏姿势所毁坏了的《最卑贱的人》，还要逊色。

在《最卑贱的人》这部影片里，“室内剧”开始接触到喜剧方面。影片描写一个大旅馆里的司阍，因得罪老板，被降为打扫厕所的人，他因为被剥夺了绣金边的制服，心中悲痛得几乎想自杀。影片在表现这个主人公时，始终没有离开旅馆的背景，直到他回到了自己的家里，背景方才改变。这种和直线叙述的剧情相结合的地点的一致，如果不是连续运用移动的摄影——这在技术上说来，是一个巨大的革新——很可能产生单调的感觉。

卡尔·梅育早在拍摄《铁道》这部影片时，就已应用了人们不常使用的摇拍方法。在拍《圣苏尔维斯特之夜》时，他联合使用了不断改变摄影角度和移动摄影机的方法。摄影师鲁普·皮克和基杜·齐佩尔还在摄影棚里重新引用把摄影机放在车上的拍摄方法，这种方法自从帕斯特隆纳和乔蒙在影片《卡比利亚》里用过以后，几乎已经被人忘记了。

在过去的意大利电影里面，移动摄影是作为一种特别强调布景的方法来使用的。在卡尔·梅育手中它成了一种表现心理的手段，例如在表现强宁斯喝醉酒时，他不动地站在左右转动的摄影机的前面。

年轻的新闻记者马赛尔·卡尔内是当时热衷于这些影片的观众之一，他曾经这样说过："安置在车上的摄影机，能够按照电影情节的要求，随时移动，忽而仰拍，忽而俯拍，有时又近拍。摄影机已经不再象过去惯用的方式那样，固定在脚架上，而是变成戏里的角色了。"这样，卡尔·梅育、茂瑙和卡尔·弗洛恩德就改变了电影语言，使他们的影片带上一种作者所特有的色调，这种演变在技术手法上的重要性实可和有声电影的普及相比拟。

《最卑贱的人》到处都被誉为一部杰作；这部影片是"室内剧"发展的最高峰，同时也是它的终点。卡尔·梅育此后就放弃了这种表现方法。

"室内剧"影片因为没有字幕说明，所以不得不采取冗长的描写和直线发展的剧情。可是这种简单的表现方法并不见得能够产生普遍的了解。《最卑贱的人》一片在美国就遭到了困难，因为每一个美国人都只晓得一个旅馆司阍的收入比厕所闇要少，因此对影片的主人公的悲观绝望，和那种采自果戈理的小说《外套》中的情境，不能理解。

《伪君子》一片，正如茂瑙后来根据汉斯·基撒的剧本摄制的《浮士德》一样，具有主人公是一个众所周知的人物的特点，因此对他的性格和经历不需要加以冗长的说明。这部影片的洛可可式的布景，是由赫尔特和罗里希设计的，通过卡尔·弗洛恩德的照明技术而带有表现主义的风格。艾米尔·强宁斯在这种布景中，把主人公扮演成眼睛斜睨、口流涎水、头发蓬乱、衣冠不整的角色，不断打呃，表情夸张，在淫荡好色的本能掩盖下，把莫里哀原来所塑造的人物的主要

特色完全抹煞。后来他在《浮士德》中扮演的魔鬼靡菲斯特，也具有和伪君子同样的性格，而他和伊维特·吉尔贝特所扮演的那个肥胖而饶舌的老妇谈情说爱的情景，几乎可以说是一幅色情狂的漫画。茂瑙专门喜欢作这种令人作呕的讽刺，对正常的爱情反而不会描写。在《浮士德》这部影片里，他把葛丽琼和懦弱的浮士德怪诞地结合在一起。茂瑙在其他作品中所具有的那种精练严格的造型美，即那种追求先锋派的新颖风格的造型美，在描写浮士德的恋爱时，竟变成一种象彩色明信片上所描绘的俗不可耐的图画一样。不能对普通爱情作真实的描写，也许是决定这部豪华的影片趋于失败的关键。

《浮士德》第一部分是一个在技巧方面非常突出的协奏曲。在兼有伯克林和古斯塔夫·多雷[①]的绘画情调的序幕过去以后，接着就出现了浮士德和梅费斯特飞走的场面。卡尔·霍夫曼的摄影机从上面俯拍模型制成的城市和山谷，这些模型是由罗里希和赫尔特共同在摄影棚内搭盖起来的。准确的移动摄影和照明技术很巧妙地掩蔽了用石膏做成的模型的真面目，而获得了一种在造型方面非常协调的气氛，就象歌剧的伟大场面那样动人。但是，这一片段的抒情情调，与其说是接近于古诺[②]的音乐，倒不如说是更接近于歌德的《浮士德》第二部。由于这一序曲的强大力量，所以影片中那种按

① 伯克林是19世纪瑞士画家；考斯道夫·多雷是19世纪法国画家。——译者

② 查尔·古诺（1818—1893）：法国作曲家，歌剧《浮士德》的作者。——译者

照游艺场格式表现的帕尔姆公主家中节日盛况的庸俗乏味，就几乎不为观众所感觉。可是到了浮士德和葛丽琼相会的镜头，影片的趣味就完全消失。一直到浮士德为了和他的牺牲者葛丽琼共生死，为了洗净自己诱奸的污行走上火刑台时，影片情调才又再度高涨，可是这一高涨始终没有能够达到史诗的高度。

茂瑙在拍了《浮士德》以后就离开了德国。留在德国的弗立茨·朗格也和茂瑙一样，是当时杰出的电影创作者之一。

这个维也纳人，本来应该承袭他父亲的职业，做一个建筑师，可是他却中途抛弃了这一行业，周游世界，成了一个旅行画家和流浪者。在战争期间，他是一名军官，后来因病退伍，但在卧病期间写了好几个电影剧本。埃立克·庞茂的德克拉影片公司邀请这位年轻的作家专门从事编写侦探片或恐怖片的剧本，由乔·梅伊或者由《精灵》一片的一位作者奥托·里卜特来导演。弗立茨·朗格写了《希尔德·瓦伦与死神》和《佛罗伦萨的鼠疫》后，试拍了一部老式的分集侦探片《蜘蛛》。他在导演《三生记》一片时（这部作品标志着他真正导演工作的开始）曾得到他的妻子娣娅·冯·哈布的合作，他们两人的相识开始于共同编写《印度的坟墓》一片的剧本，这是一部巨型的分集影片，由乔·梅伊担任导演。

《三生记》一片我们今天称之为速写式的影片。它描写死神准许一对情人在中世纪的中国、哈伦阿尔拉契德时代[①]的巴格达、总督时代的威尼斯，复活三次。这部影片虽然有摄

① 公元 765—809 年统治巴格达的回教君主。—— 译者

影师弗立兹·阿尔诺·华格纳巧妙的特技摄影，它的三个插曲还是带有从前游艺场演出的风格。但在那对浪漫情人和死神（贝那德·戈兹喀饰）出场的部分，却具有意义深刻的格调。这些镜头很得力于它们的布景，《卡里加里博士》一片的造型美工师们在这部影片里用雄伟的建筑代替画布。这种建筑成为弗里茨·朗格影片的一个特征：墙壁、楼梯和大烛台，比演员更清楚地表示了这一影片的含义：人是自己命运的奴隶。

弗立茨·朗格在拍《马布斯博士》时，将具有表现主义风格的布景和他所擅长的侦探故事结合了起来。这部影片的主人公具有芳托马斯的某些特点，他所经营的赌场反映了德国在通货膨胀时期的腐败生活；强盗和警察战斗的镜头，也使人想起当时社会党人的内务部长诺斯克镇压街头暴动的情形。

在弗立茨·朗格从事摄制影片《尼伯龙根》的七个月期间，德国的经济危机正日益加剧。10亿马克票面的纸币已成为市上的通货；汉堡的共产党构筑了防御工事；希特勒由于掀起了慕尼黑暴动而被关进监狱，在狱中写了《我的奋斗》；30%的选民投了国家主义者的票，第三帝国已有即将出现的趋势。

《尼伯龙根》是一首歌颂德国传奇英雄的庄严赞美诗，是即将到来的复仇和胜利的预示。造型和建筑艺术在这部影片里表现得非常突出。乌发公司当时刚获得弗立茨·朗格、庞茂这两位名导演并且合并了“德克拉影片公司”，对这部本国的史诗，不惜投下巨资来拍摄。宏伟的台阶、混凝土的大教

堂、点缀着假花草的苍茫草原、用石膏做成树干的巨大森林、有模型做成的城堡、纸板做的石窟、会活动的蛟龙，这许多具有中世纪风味而又有立体派风格的庞大仿造物，所以非常生动，是由于弗立茨·朗格的美工师奥托·洪特、艾立克·凯特尔胡特和卡尔·福尔伯莱希特的才能，服装设计师古德利安的博学，摄影师根特·里陶和卡尔·霍夫曼的技巧，尤其是由于弗立茨·朗格优美而富有造型感的导演手法所致。这位伟大的电影建筑师，把演员和群众演员作为壮观布景中的活的装饰品来使用；人物完全从属于造型的布局。赫尔曼·伐尔姆在摄制《卡里加里博士》时所建议的计划，在某种程度上已被弗立茨·朗格实现；影片成为一幅绘画，更恰当些说，成为活动的雕像和建筑物了。

《尼伯龙根》第一部分最突出的是象雕像那样的齐格菲尔德的形象，这位赤裸着上身的雅利安族的美男子（保罗·里希特饰）是一个所向无敌的征服者，被一个梳着长辫子的女子克利姆希尔德所爱，她是穿甲胄的日耳曼尼亚（她的形象曾长期印在德意志帝国的邮票上）的妹妹。这位日耳曼民族的英雄，骑着一匹骏马，腰旁斜挂着那柄所向无敌的宝剑，在仿照亚诺尔特·伯克林的油画建造起来的摄影场布景中驰骋，歼灭了那个面貌丑恶、拥有巨大财富的地藏王，后者长着一脸胡须，鼻子象钩一样，下嘴唇突出，似乎用来体现非雅利安族的野蛮人的邪恶。

影片从对“齐格菲尔德之死”的光荣歌颂转到“克利姆希尔德的复仇”的狂怒和混乱。后一场面也是取材于日耳曼的古代传说，而不是根据华格纳的歌剧摄制的。和她丈夫一

起编写这个剧本的娣娅·冯·哈布，当时曾说过，他们想在这一场面里显示出“由于最初过失引起最后报应的严酷性”。在几乎所有的弗立茨·朗格的作品里，对犯罪情绪的描写都占着显著的地位。这种情绪的描写在当时一部分德国影片中已经相当普遍。在《尼伯龙根》中，和强烈优越感相结合着的犯罪情绪表现得尤其明显。“齐格菲尔德之死”反映了德意志第二帝国的兴亡，同时也预示了后来纽伦堡国社党的盛大游行；而充满了火和血的“克利姆希尔德的复仇”，又好象预言了希特勒所建造的象“乌发公司”的布景那样庞大的总理府的毁灭。

弗立茨·朗格在完成了这部取材于古代传说的影片后，又计划拍摄一部歌颂未来德国的影片。《大都市》一片的题材出自娣娅·冯·哈布所写的一本小说，但剧本则由弗立茨·朗格和她共同编写。

《大都市》描写21世纪的一个到处都是摩天大楼的都市。世界的主人在极乐园中过着穷奢极侈的生活，而在地窖下面却呻吟着低等民族的痛苦呼声，这些弯着背的人活象一些机器人，他们从事着极其沉重的劳动。在这种天堂与地狱之间，一个疯狂的科学家制造了一个“未来的夏娃”。这个机器人具有象摩西那样的救世者的面貌，他劝人忍让，后来却煽动奴隶们起来反抗。奴隶们捣毁了机器，引起了一场使他们和他们的妻子儿女首先遭殃的大灾难。

影片在一个象征性的场面中结束，表现劳资双方象老齐卡导演的《罢工》一片中那样在一个教堂门前的广场上和解。尽管这部影片有很多幼稚夸张的地方（其实格里菲斯在这方

面有过之无不及），但它对于第二次大战期间生活在德军占领下的欧洲人而言，恰象是一种预言。因为德国占领军曾企图在欧洲造成象《大都市》里的那种情况。但这种预言只是一种表面上的类似。正如影片《尼伯龙根》被用来暗示德意志第二帝国，冯·哈布这本小说乃是用 H．G．威尔斯和儒勒·凡尔纳[①]的笔调，来转述希弗亭在 1914 年以前所发表的超帝国主义的理论，这种理论也是鼓吹敌对阶级的调和的。科学幻想小说在这部影片中不过是被用来表现一个大政治企图而已。

这部雄心勃勃的作品，是由经济基础已发生动摇的乌发公司摄制的。乌发公司为了避免倒闭，不得不向摩天大楼的国家——美国乞援。《大都市》是结束战后德国电影的一部杰作，同时也是弗立茨·朗格最后一部无声电影作品。他以后摄制的《间谍》又回到了他最初所拍摄的侦探片的水平。至于《月中女人》一片，他的原意是想使它和《大都市》并驾齐驱的，可是结果并不精彩，因为这部影片里的幼稚布景和梅里爱的陈旧影片的布景很相近似。1925 年以后，他和其他的德国电影创作者一样（只有派伯斯特例外），在电影艺术方面迄无进展。

在 1920 年到 1925 年这段时期，德国电影带有浓厚的本国色彩，它象一面巨大的哈哈镜那样反映了德国社会动荡不安的情况；它拥有一群杰出的编剧、导演、美工师、演员和

① H．G．威尔斯是英国作家（1866—1946），儒勒·凡尔纳是法国作家（1828—1905），两人均以擅长写作科学幻想小说著名。—— 译者

摄影师，把电影艺术发展到最高峰。这时期的德国电影具有很大的重要性。它的影响直到今天仍然存在。我们可以从好莱坞摄制的若干艺术影片中，特别是在奥逊·威尔斯的作品中，看到表现主义的重现；另一方面在约翰·福特以及马赛尔·卡尔内的最近作品中，我们也可以看到“室内剧”的显著影响。

1920年至1925年间德国的这两大流派此后仍将长期给电影创作者以启发，正如乌发公司大场面故事片的作法一直统治着巨资拍摄的商业性影片一样。

无声电影的最后几年对于德国电影来说，乃是一个没落的时期。乔治·夏仑索尔当时曾经这样说过：“由于德国电影向商业低级趣味的方向发展，结果除了一两部有价值的作品以外，我们所看到的都是一些极其平庸的作品。德国导演向美国的迁移也就是在这个时候开始的。”

这种发展乃是通货膨胀和道斯计划的一个结果，由于后一计划，美国金融资本家才能直接插手德国的大企业。陷于极度窘境的乌发公司同派拉蒙公司及米高梅公司签订了一个“派乌米协定”，根据这个协定，美国出资1700万美元，成立了一个管理机构，同时，德国应将它的优秀的电影创作者送往好莱坞去工作。这个协定签订之后，接着就开始改组机构，弗利兹·梯孙和奥托·沃尔夫等德国重工业的主要代表参加了乌发公司的理事会。后者通过它最信任的顾问，即五年以后使希特勒取得政权的胡根堡，来管理乌发公司。这个“国家主义的”政客当时已经控制了广播、出版事业、报纸以及几种定期刊物。据雅克·费戴尔所说，当时乌发公司的职员

大部分是美国人，这个公司和它的分支机构开始向摄制战争歌剧、宣传“国家主义”的影片以及荒谬喜剧和自称具有国际性的浮华剧方向发展。

在1925年以前有名的导演中，此时只有弗立茨·朗格还留在德国。但他最后几部无声影片远不及他以前《三生记》或者《大都市》那样精彩。因此人们对这时的德国电影，和对法国电影一样，拒绝予以“学派”这一名称，认为此时的德国电影只不过偶尔有几部孤立的成功作品而已。但实际上，一个比过去更富于现实主义色彩的新德国电影学派已经萌芽，并且开始在1925年后的三部影片里——《杂耍场》、《柏林的贫民窟》和《没有欢乐的街》——表现出来。但这一发展，由于胡根堡和好莱坞合作而受到了阻挠。

《杂耍场》这部影片和以前的“室内剧”有很多联系。这部影片的导演E.A.杜邦在战争结束时方到电影界工作。他在拍摄第一部真实而感人的成功作品《巴鲁希》之前，曾经导演过很多商业性的侦探片。他在《巴鲁希》里很巧妙地使用了省略的手法。例如，在描写一个年轻的歌手大受听众欢迎的场面中，歌手的成功不是从他的脸上表情来表现，而是从听他歌唱的剧场老板的脸上表情来表现的。

《杂耍场》是一部获得非常成功的影片，但不是一部杰作，它所以能获得极大的成功，似乎应归功于它的制片人埃立克·庞茂，尤其是应该归功于摄影师卡尔·弗洛恩德的力量。刚刚拍完《最卑贱的人》的弗洛恩德，似乎在这部富有丹麦风味，描写杂技演员的平凡故事片的分镜头上起了极大的作用。他除了利用移动摄影手法以外，还加进了一些杰出的蒙太奇

镜头。当时莱昂·穆西纳克曾经对它作了这样的评论："不断移动的摄影机，从最适当的角度把场面、细节和表情摄入镜头。……我们绝对看不见演员们的脸朝着摄影机演戏。……强宁斯用他的背演戏，和用他的脸演戏同样成功。"全部影片采用了这样一种拍摄方法，即轮流地从各个演员的视角来拍摄，也就是说，摄影机变成了演员的眼睛。这样，今天称为"景对景的变换"的摄影法，就在这部影片里第一次被应用了。

除了在摄影方法上有这些优点以外，故事的叙述还具有简洁、真实的优点和表现具体细节的风趣。片中摇晃婴儿的摇篮和在酒精炉上煮咖啡的这类镜头，构成了人物心理和剧情发展的因素，而它们那种自然的风格恰和表现主义的那种美学与"室内剧"的沉闷的象征，形成显著的对照。自从这部影片上映以后，人们对杜邦曾寄予很大期望。但结果他却辜负了人们的期待。《杂耍场》只可以说是一个没有真正个性的导演偶尔成功的一部作品，正和罗伯特·维内导演的影片《卡里加里博士》一样。

格哈德·兰普莱希特摄制的《柏林的贫民窟》，在国外的声誉不如《杂耍场》，它是受当时善于表现柏林平民生活的艺术家齐勒所绘制的一些非常流行的素描的启示而摄制的。影片描写一个工程师由于法庭对他审判的错误，降为一个工人，生活在贫民窟里，后来一个老板大发慈悲，才把他引上幸运的道路。这部在摄影棚里拍摄的影片，它的重要性是在德国电影中第一次表现了工人阶级，因为德国电影——正如别的一些国家的电影一样——对于工人阶级是从未加以注意的。例如卡尔·格吕内在《街道》这部影片里所描写的并不是工

人，而是“下流社会”，一个小职员和一个妓女的惊险遭遇。

《没有欢乐的街》是三部影片中最杰出的一部。影片的导演G.W.派伯斯特生于维也纳，是因此片而闻名的。他这部影片是对通货膨胀所作的一个悲惨感人的描写。影片以一个漂亮的美国男子拯救了一个陷于贫困而变成娼妓的某议员的女儿，作为收场。这种大团圆的庸俗结局很象某些闹剧的作法，使这部作品的价值大为贬低。但是，正如齐格弗里德·克拉考尔所指出的那样[①]，《没有欢乐的街》这部影片和表现主义以及“室内剧”所表现的狭小世界相反，一开始就表现了社会的现实。人们第一次从那些受表现主义影响的摄影棚布景中，看到十年来对整个中欧都很熟悉的一个景象，即衣服褴褛的家庭妇女们鹄立在肉铺门前的长长行列。片中有很多著名演员，如阿斯泰·尼尔森，后起的葛丽泰·嘉宝、维纳·克劳斯、伐尔斯卡·盖尔特等，他们不再象过去那样，表演一些吸血鬼的故事或爱情的悲剧，而是表演战后欧洲历史上一件重要的大事，即一个社会阶层的破产和没落。

当杜邦在英国的摄影棚里导演《红磨坊》，格哈德·兰普莱希特在他根据齐勒的绘画摄制的影片过时之后改而导演历史片的期间，派伯斯特已显示他是德国最伟大的电影导演中间的一个。可是他以后并未继续沿着他第一部影片所开辟的道路前进。有一个时期他似乎倾向于细致的心理描写。在影片《一个灵魂的秘密》中（根据弗洛伊德一个亲近的助手所

① 见他所著的《从卡里加里到希特勒》一书，本书这几章所用的资料很多来自该书。

编写的一部很幼稚的剧本摄制），他比好莱坞要早二十年从事于心理的分析。此外他在另一部很平凡的影片《危机》中，又试图通过某些大胆的描写来革新浮华剧。在他的作品中，性的描写经常比社会的描写占更重要位置。他根据惠台金德的两本戏剧离奇地改编的影片《潘朵拉的魔盒》比他的心理分析片《一个灵魂的秘密》更明显地显示了这点。这部影片和他描写一个女子堕落的《弃妇日记》，情节很相类似。派伯斯特虽然对闹剧很感兴趣，但他在这些影片里却表现了一种直接的、不虚饰的和客观的风格，而没有表现派那种幻想和“室内剧”的象征作法。他在《没有欢乐的街》之后摄制的一部优秀无声片《珍妮情史》，是根据爱伦堡的一本小说摄制的。伊利丝·巴里在看过这部影片后曾作了这样的评论：“派伯斯特并不希望观众看了这部影片以后说：‘这影片多么好看！’而是希望他们看了以后说：‘这影片多么真实！’”这种真实主义使派伯斯特当时倾向于布景、摄影和演技的极度简练。由于这一考虑，所以他避而不用强宁斯或其同类的喜剧演员，即那些专门喜欢用夸张的台词和动作的演员，而宁愿用美丽的女演员路易丝·布鲁克斯这个热情洋溢而令人难忘的“活的模特儿”来演出。在他看来，一切应该服从于故事叙述的清晰。因此当时有些人根据克拉考尔的说法不甚恰当地把派伯斯特列入“新客观派”（这个名词是1924年艺术史家G.哈德劳伯创造的）。

无声电影末期，表现平民的潮流更为明显。在这一趋向中，有老导演乔·梅伊的一些手法巧妙的作品（如《囚徒之歌》、《沥青路》）和里奥·米特勒的《街的对面》，后一影片

描写一个大海港的贫民区凄惨的生活情景。

还有更接近于真正现实主义的影片，那就是摄影师菲尔·尤齐在西莱西亚拍摄的《我们每天的面包》和在柏林拍摄的《穷人的地狱》，这两部影片虽是演出的，但却是在现场而不再是在摄影棚里拍摄的。

某些导演用逃避现实和描写英雄主义的影片来和“新客观派”相对抗。国家主义者歌颂腓特烈大帝。保罗·齐恩纳企图复兴浮华喜剧和爱情剧（如《尼鸠》或《谁的过错》）。

另一种“英雄主义的尝试”即登山影片，乃是阿诺德·范克博士和他的摄制人员——摄影师许内贝格，男演员路易·特伦克，以及前女舞蹈家莱尼·里芬斯塔尔——专长的影片样式。登山者的沉着大胆，凶猛的暴风雪和雪崩，优美的滑雪姿态，雄伟的山峰，经年不化的积雪，飘浮天空的片片云朵，这些在范克的许多影片里（如《滑雪乐》、《雪崩》、《命运山》），都被熟练地用来作为主题或题材。他的最后一部无声影片《帕吕峰的白色地狱》是由派伯斯特协助摄制的，后者只在这部影片里对登山片作了一次尝试。

德国对“文化片”很重视，由乌发公司来鼓励这种影片的生产。例如该公司曾拍了《力与美》一片（1925年摄制），由威廉·普拉葛和考夫曼博士导演，这是一部歌颂体育和裸体主义的大型纪录片，片中有仿古代风格的演出。继这部稍带浮夸、但具有真实性的纪录片之后又陆续出现了几部同类的影片。另一方面，范克博士摄制的表现登山运动的纪录片如《滑雪乐》等（1923—1925年）也使登山片纷纷出现，并且如前所述，导使范克制作了一些演出的故事片。希特勒的

上台几乎中断了纪录片的兴盛发展，使纪录片变成了宣传片。在第三帝国统治时期，只生产了寥寥几部令人感兴趣的科教片。

有声电影的出现，给德国电影带来了一些幸运的后果。首先是那些移往美国的导演和演员，由于不懂英语或者发音不正确，为好莱坞所撇弃，因此他们大多数又回到了柏林。其次，美国除了在本国摄制欧洲语版的影片以外，同时又在柏林摄制德语、英语和法语的影片。这种拍片方法虽然比配音译制花费较多，但由于有著名明星的演出，可以号召观众，获得更多的票房收入。人们用这些明星拍摄了一些各种语言版都通用的主要场面、情节、布景和有大批群众演员演出的某些插曲。和好莱坞的出品相反，柏林摄制的这些外语影片非常逼真。自 1933 年后到纳粹垮台为止，戈培尔利用这些影片夹在他输出国外的影片中，使观众分辨不出究竟是哪国的出品。

无论在德国也好，或者在美国也好，有声电影总是首先被用来拍摄一些场面豪华的歌剧。埃立克·庞茂就是德国摄制这种影片的专家。由于德国在这种商业性的影片样式中承袭了维也纳的传统，所以能够和好莱坞相竞争。维也纳人威廉·梯尔摄制的《加油站的三个人》，把歌曲和舞蹈引入日常生活当中。在艾立克·夏莱尔导演的《议会在娱乐》这部影片里，除了再现的“历史性”场景和维也纳的民间歌曲之外，还加上了一些色情的表演。这两部影片以它们牵强附会的故事情节、程式化的效果和时常是庸俗的逗乐形成了乌发音乐

喜剧片的风格。《加油站的三个人》表现三个小伙子只要在一家汽油站里被雇做加油工人，就能重新找到他们的幸运和爱情。但德国此时的经济危机情况却没有影片所表现的那样轻松乐观。从 1928 年以来，在这个好容易从通货膨胀下恢复过来的国家里，爆发了经济危机。当《加油站的三个人》在柏林的银幕上大获成功的时候，德国全国有 300 万人失业。随着经济危机而来的是政治上的长期危机。在国会选举上，纳粹党当时获得 600 万以上的选票，共产党也获得了 450 万选票。这意味着德国在这时期是徘徊于法西斯主义与革命之间的。

人们可以看到，此时有些电影创作者也在一个极端和另一个极端之间摇摆不定。《蓝色的光》这部由许内贝格杰出地拍摄的登山片，是一部集范克博士所创造的样式之大成、由左派影评家贝拉·巴拉兹创作的作品，由一位抱负不凡的聪明女演员莱尼·里芬斯塔尔担任演出，这位后来成为希特勒宠儿的女演员，在此时还没有决定应走哪条道路。

社会上不断发生的事变，使人们无法躲在高高的象牙塔里。无声电影的末期就已显示出电影导演有选择自己应走的道路的必要，而这种必要，到了此时就显得更为明确了。

派伯斯特的第一部有声电影《1918 年的西部战线》，是一部猛烈抨击纳粹党人称之为英勇的献身的那场战争的影片。影片以强烈的笔调描绘出战死的士兵和未来牺牲者脚上的长靴，战壕里的泥泞，医院里的紧张情景，痛苦和恐怖的呼喊，屠杀和疯狂的行为。这些描写所强调的不是战争的原因，而是战争的愚蠢和它的矛盾。派伯斯特在这一恐怖的呐喊中保

持着他描写的立场，即他成为以前作品的特征的“新客观性”。也许由于他这种表面上不偏不倚的态度，所以这部影片当时能够幸免纳粹党徒的猛烈攻击，这种攻击曾使《西线无战事》这部根据作家雷马克的著名战争小说改编、由刘易斯·迈尔斯通导演的美国影片，在德国遭到禁映。

影片《三分钱的歌剧》是派伯斯特替美国一家影片公司拍摄的、有德法两种语言版的影片，它是派伯斯特根据德国战前一部著名的戏剧摄制的（原剧系由共产党诗人B.布莱希特取材于一个英国古剧而改编的）。这部影片使布莱希特所写的歌词和古特·伐埃尔的悠美的音乐，变成大众化的歌曲。片中轻松而带有讽刺性的故事情节是以1900年的伦敦为假设的背景，描写“下流社会”与警察的和谐相处。影片象一出滑稽的木偶戏那样讽刺地表现出警察和小偷的狼狈为奸，国王加冕典礼的豪华队伍碰上了失业者凄惨的行列。这个插曲对于当时一个有近一千万彷徨街头的失业工人的国家来说，尤其具有特别的意义。派伯斯特在这部影片里似乎放弃了他的“客观性”，在一种象芭蕾舞剧那样精细而有条理的娱乐的讽刺下，在明暗相衬的精美摄影技巧中，显示了他的观点。

《同志之谊》这部影片对形式的注意较少，它和《1918年的西部战线》一样，突出地表现了和平主义的思想。影片描写法国一个煤矿发生了爆炸，德国的矿工们突破了那个象征1918年国境的铁栅栏，跑来救助他们法国的伙伴。这种对工人阶级国际团结的号召，远远超过了当时在洛迦诺开始的德法和好的政策。

描写无产阶级的生活环境，对于派伯斯特来说，虽然已

经是一种进步，可是他的结论却仍然非常暧昧不明。例如片中那个具有象征意义的铁栅栏，既可以理解为废除工人阶级之间的国境障碍的希望，也可以理解为对国家主义者要求亚尔萨斯—洛林省某些权利的支持。派伯斯特在他以后拍摄的影片里，就不再表示自己的立场，到希特勒的威胁日益明显的时候，他就根本放弃了对现实问题的描写，改而导演一部复制的影片，即根据皮埃尔·伯诺瓦的畅销小说改编的《亚特兰梯德》。

追求细致表现、爱好精美摄影和豪华布景的唯美主义者弗立茨·朗格，在他拍了一些描写过去和未来事情的影片以后，却和派伯斯特相反，在他第一部有声影片《M》（《可诅咒的人》）中，又回到了现代的主题。这部影片是以轰动一时的“杀人恶魔杜塞尔道夫”的犯罪事件为题材而摄制的。

弗立茨·朗格本想把影片题名为《杀人犯就在我们中间》。但据说他的制片人从纳粹党那里获悉希特勒在大选中可能有获得1100万票的希望，因此，这位制片人通知弗立茨·朗格说，如果用这一侮辱德国人的片名上映，就有被禁的危险。因此弗立茨·朗格放弃了这一片名。实际上这部影片丝毫未牵涉到政治问题，而是把杀人犯表现为一种个别的患性变态心理的病人。但这部影片却具有完美的艺术手法，弗立茨·朗格通过这一手法，以对位法的方式，把形象、音响和象征的细节，如绝望的母亲在一间空仓库里的喊叫、凶犯口中轻轻吹着的葬礼进行曲、象征死去的孩子的那个气球不断出现等，密切结合在一起。弗立茨·朗格在这部有声片里的基本主题是要表现犯罪。影片中的杀人犯最后被那个他给玷

污了名声的匪帮所杀死，但这个被追捕的孤独的杀人犯被彼特·劳尔表演得如此惶恐可怜，结果与其说象一个杀人犯，还不如说象一个牺牲者。

影片《M》（《可诅咒的人》）中作为审判者的匪帮，到了影片《马布斯博士的遗嘱》中又变成了罪犯。在这部影片中，那些侦探的插曲和对前一影片情节的追述，在某种程度上乃是一种假借。弗立茨·朗格在第二次世界大战时期曾在美国作过这样的声明，说这部影片的故事描写一个疯狂的强盗贿赂疯人院院长收容他，然后躲在病房里指挥着一批强盗行劫，用意乃是谴责"希特勒的恐怖主义，第三帝国的口号和教条，纳粹党企图毁灭一切对人民有益的事物的理论"。事实上，戈培尔确曾禁止《马布斯博士的遗嘱》一片的上映。但是弗立茨·朗格这种事后的解释却很难使人相信是真实的，因为这部影片的剧本是由他的妻子冯·哈布编写的，而冯·哈布那时已经加入了纳粹党。不久她宣布和被斥为非雅利安人的弗立茨·朗格离婚，而成为第三帝国的显赫的电影导演之一。

有声电影初期，冯·斯登堡回来同派伯斯特和朗格一起，支持德国电影的复兴。他的影片《蓝天使》是根据亨利希·曼的一部小说改编的，描写一个大学教授（强宁斯饰）因娶了一个下流游艺场的歌女（玛琳·黛德丽饰）以致身败名裂。在这部作品中，人们可以看到后来为纳粹党提供一部分党徒的德国某些资产阶层的没落景象。影片所采取的故事发生在1905年前后，这时正是专制而见识浅薄的德皇威廉当权时期。由于斯登堡把自己关闭在"室内剧"那样狭小的天地里，结果使这部影片变成了一部"室内剧"，并且用了"室内剧"

的那些象征手法，例如影片中两位主人公第一次见面时，那位碍事的小丑在场，就预示教授以后将堕落成为一个老朽糊涂的小丑。强宁斯在《蓝天使》这部影片里一忽儿打呃，一忽儿吐口水，一忽儿唉声叹气，而且用滑稽小丑的逗乐方式，把一些鸡蛋打碎，涂了一脸蛋黄，口里学着喔喔的鸡叫。他的这种拙劣的表演，以及象亨利希·乔治这些模仿者的演技，可说是德国电影上的一个污点。但斯登堡在这部影片里却能够利用玛琳·黛德丽这位突然发现的女演员的才能，部分掩盖了强宁斯那种夸张恶心的滑稽表演。黛德丽在拍摄这部影片以前原是一个无名的女演员，十年来一直湮没无闻。

冯·斯登堡在美国时曾用一个“超人式的”大盗手中的手枪，作为向社会丑恶挑战的工具。他在德国则用了一个使男人们倾倒的“超乎寻常的女性”来反映乌恩拉德教授这类小资产阶级的堕落。他用隐藏在吊袜带与黑色花边下面的大腿的扭动来突出她的淫荡，并且把她嘶哑迷人的歌声灌输给观众。他以后又把这个新型的妖妇加以改进，拍了一部精巧的影片，片中的妖妇形象和影片《大都市》里那位疯科学家制造出来的活动机器人极相仿佛。

这种使人神魂颠倒的色情，在另一部与《蓝天使》几乎同时出现的成功作品《穿军服的姑娘们》里也可以看到。这部影片的故事是在一种狭小的环境中，即在一所纪律森严的兵营里展开的。但这部由李翁梯纳·萨冈导演的影片，叙事简明真实，大大地超出了个人心理描写的范围。在某种程度上，它可以说是妇女和青年对纳粹所要求的军国主义的不人道的严酷约束的一种反抗。这部影片由于它具有一种新颖的

感觉，丰富的情感和类似自传体的风格，因此获得特殊的成功。

格哈德·兰普莱希特导演的影片《少年侦探队》，虽然片中孩子们的演技都很自然，可是却没有上一影片的真实性和价值。孩子们在柏林街上追赶一个小偷的镜头虽很动人，但他们却始终没有进入肮脏的贫民窟。

我们对杜多夫根据布莱希特与欧纳斯特·奥特瓦尔德合写的剧本和汉斯·艾斯勒的音乐导演的影片《库勒·汪贝》（《冰冷的肚子》），应该给予特别的评价。这部影片是德国唯一的一部公开宣称反法西斯主义的影片，由于它侮辱宗教，因此被禁止上映。影片描写住在柏林贫民窟里的一群青年失业工人的生活和他们尝试在柏林郊外建立一个合作村的尝试。工人运动会是片中剧情发展的最高潮。影片最后是以此时期德国人民的各种不同倾向——纳粹主义者、社会主义者、国家主义者和共产主义者——间的争论中宣告结束。

当冯·巴本[①]禁映影片《库勒·汪贝》（《冰冷的肚子》）时，德国电影在有声电影初期那种灿烂的光辉，已随着国会每次选举中纳粹阴影的加深，而变得日益黯淡无光。纳粹党焚毁国会大厦以后，很多德国电影工作者开始向国外逃亡。派伯斯特、弗立茨·朗格、庞茂流亡到法国。后二人在法国摄制了一部名叫《利里奥姆》的影片，这部影片是根据匈牙利人莫尔纳的有名的神话剧改编的，但它并不是弗立茨·朗格的一部重要作品。在拍摄了这部影片以后，弗立茨·朗格和

① 希特勒上台前支持纳粹党的德国总理。—— 译者

庞茂就离开法国，去好莱坞工作。

派伯斯特在美国只住了一个极短时期，他把布隆姆菲尔德的小说《现代英雄》摄成影片，但结果完全失败。1939 年，他接受了希特勒要他回到德国的命令。在这以前，他在法国摄制了好几部影片。这些影片除了他避难到法国头一年所拍的《堂吉诃德》以外，其余都是一些平庸的作品（如《女大夫》、《上海的惨剧》等）。在《堂吉诃德》这部影片里，由夏里亚宾扮演的主人公全无一点社会性格，甚至缺乏人的性格。但这部影片可以说是法尔卡斯拍摄的一本优美的照片册，带有派伯斯特过去从未如此感到兴趣的唯美主义的色彩。……除了弗立茨·朗格以外，流亡国外的德国导演没有摄制出一部杰出的影片。但在第三帝国国内，电影退化的情况却还要更加严重。

希特勒上台以后，戈培尔立即成为德国电影的大老板。国社党过去曾标榜反对独占企业，可是一旦当权以后，它的第一个措施就是给德国重工业资本家所控制的乌发公司以绝对的独占权利。同时，国社党人还有计划地清除犹太人和马克思主义者。只有极少数有才能的电影工作者得以幸免，而他们都是一些象格哈德·兰普莱希特这样的二流人材。正在欣欣向荣的德国电影复兴就此横遭摧残而夭折，代之而起的是一个衰落时期，这种衰落的程度，我们只要回想一下法国沦陷时垄断着整个法国银幕的德国影片，就可以领会到。

希特勒的电影在国会大厦被焚毁以前就已经出现。当时它招募了很多才能平凡的电影导演，这些导演排斥“室内

剧”和表现主义的作法，把它们看作是一种“堕落后的艺术”。他们替胡根堡拍摄了一些象《无忧横笛音乐会》这样豪华的历史片。同时，那些专拍登山片的电影工作者，如阿诺德·范克、莱尼·里芬斯塔尔、路易·特伦克等人，也都集合在纳粹主义的旗帜之下。

特伦克在纳粹上台的前夕曾为美国环球公司导演过《叛乱》，这部宣传片描写拿破仑统治时代提罗尔这个地方的农民在安德雷·霍弗的指挥下，把正在唱着马赛曲的法国军队消灭在山底下的故事。继这部影片以后，特伦克还在《加利福尼亚州的皇帝》一片中重弹西部片的老调，随后他前往罗马，拍摄了《意大利的佣兵》一片。另一方面，阿诺德·范克则到了日本，和早川雪洲共同摄制了那部名叫《武士的未婚妻》的故事片。

纳粹上台以后，戈培尔就要求德国的电影界拍出一部象《战舰波将金号》那样的影片。这种要求与其说是一种口号，毋宁说是一种愚蠢的赌注。描写霍斯特·威塞尔这位希特勒的英雄的影片遭到了完全的失败，以致弗兰茨·惠斯勒所导演的这部影片先则被禁止上映，以后则改编为《汉斯·威斯特玛》一片。在《希特勒的青年盖斯》这部影片里，给人们的感觉不是强烈有力，而是夸张和粗俗。人们把这部影片的导演斯坦霍夫奉为大导演，其实他的才能远不如聪明而细致的莱尼·里芬斯塔尔，后者在《意志的胜利》这部影片里，能够利用华尔特·罗特曼的研究和经验。

这部影片是为国社党第一次在纽伦堡举行的胜利大会拍摄的，因此片中大事渲染了第三帝国的壮观艺术，表现了象

士兵那样排列成行的群众队伍，和类似弗立茨·朗格的影片《尼伯龙根》中那种整齐的建筑形式。

影片开始以浓云密布的天空衬托出德国的动乱景象，显示一个正在等待新创世主前来开天辟地的混沌世界。然后天空逐渐开朗，第三帝国的形象逐渐清楚起来，涌现在人们的眼前。一架载着新救世主的飞机降落在纽伦堡。在欢迎“元首”的群众中，有妇女、儿童和士兵们，眼睛里含着泪水，手里举着小旗，高呼口号。一座具有中世纪情调的都市挤满了欢迎的人群，国旗随风飘扬，汽车在人群中慢慢地向前驶进。最后是阅兵场的情景，大批装甲战车整齐地隆隆驶过。

在这部浮夸的、狂妄地把希特勒奉为神明的影片中，即使那些夸张而低级趣味的镜头也含有它们的用意，象党卫军寻欢作乐的镜头，虽是片中一个轻松而平常的插曲，也同样带有这种用意。在一个描写兵营的镜头中，里芬斯塔尔以她那种女性的欣赏眼光，描绘出赤裸上身的男性美形象。但是，士兵们的竞技游戏，甚至他们的喧闹取乐，都带有一种狰狞凶恶的气氛，这种气氛给人极不快的感觉，而这位女导演自己却全不觉得。观众好象是处在关野兽的栅栏里，看到了那种即将向欧洲袭来的野蛮景象。

《意志的胜利》是一部粗糙而非常夸张的影片，大部分由描写仪式和讲演的镜头构成，因此它在无意之中成了一个很有意义的资料，暴露了它所歌颂的政权的两面性，即表面上的彬彬有礼和骨子里的野蛮。

《民族的节日》这部驰名国外的影片，它的价值更不如《意志的胜利》。里芬斯塔尔这个女导演的低级趣味—— 同时

也是纳粹政权下的低级趣味——在影片一开始用“迭化”方法交替表现一些赤裸身体的运动员和油光光的人体像时，就十足显示出来。为了摄制这部影片，曾运用了大量器材资金，并且花了两年时间，把几十个摄影师拍摄的好几公里长的胶片加以剪辑，因此在某些插曲里，尚能传达出雅利安或非雅利安族运动员的健康美和造型美。这部描写奥林匹克运动大会的巨型纪录片，虽然在商业上获得了很大的成功，但它在艺术上的严重缺点，在今天看来尤其明显。

除了以上这些夸张的纪录片以外，德国制片厂庞大的物质力量只显示了希特勒的导演们的贫乏无能。例如汉斯·斯坦霍夫在描写柯克博士科学试验的影片《对死亡的斗争》中，竟穿插了维也纳式的华尔兹舞；在他那部《克鲁格总统》的影片中，当约瑟夫·张伯伦和维多利亚女王谈话时，则不由自主地采取了那种象木偶戏的美学手法。法依特·哈尔伦也是一样，他在强宁斯和冯·哈布的协助下拍了《黄昏》一片，歌颂国社党实业家们的公正无私；而在另一部夸张得令人讨厌的影片《犹太人休斯》中，则表现了他激烈的反犹太主义；以后他又小心翼翼地转向一些较少政治性的题材（如彩色片《金色的城》）。但不久他又回到激烈的反法题材，摄制了《柯尔倍克》一片，描写1806年战争中的一个插曲。这部影片曾于1945年1月“大西洋电影节”期间，在当时已被包围的法国罗舍尔港上映过。

1943年，在占领下的欧洲，戈培尔以一部极平庸的、场面极为豪华的彩色片《闵希豪森男爵》来隆重庆祝国社党电影创立十周年纪念。他为了展示希特勒电影的成就，曾煞费

苦心摄制了12部影片，企图在艺术价值上堪与过去德国一些成功的作品相媲美。可是，戈培尔这一企图显然失败了，因为他所宣传的只是要人们支持他的党，结果给观众制造了大批和他的前辈胡根堡的作品同样恶劣的产品。一切有才能的导演此时都被逐出德国，只有一些平凡的导演享有摄制影片的一切便利，除了海尔摩特·考特纳（连他也被纳粹怀疑过）以外，德国此时期内没有出现过一个新的人才。

国社党焚毁国会的火焰，比意大利的法西斯党徒进军罗马更进一步，毁灭了一个伟大的民族电影。这说明了艺术在完全没有自由的空气中是不能存在的。德国电影被纳粹主义所扼杀、毒化，它的消失在中欧留下了一片空虚。

第 九 章

法国的印象派*

1914年以前，法国电影在工业上所处的优势并未为多数金融资本家所了解，而它在艺术上的优势也没有被一般艺术家们所注意。当欧战胜利凯旋的行列（莱翁·高蒙曾把它拍成一部天然彩色片）在巴黎爱丽舍田园大街上行进之时，法国电影在工业上的优势已经让位给美国了。当时法国电影虽在放映事业上已经衰落，但在艺术上仍能保持优势。不过法国的大影片公司，由于十年的世界垄断，已变得麻木不仁，它们宁愿牺牲电影，也不愿牺牲它们的超额利润。

查尔·百代曾经很坦白地这样写道[①]："大战以前我们所

---

* "印象派"一词系指20年代德吕克及其友人所创立的一个电影学派而言。这一名词是亨利·朗格卢瓦首先倡议的，用来表示这一学派和德国表现主义派的异同。我们发现德吕克在他初期所写的电影著作中已经几次用过这一名词，因此予以采用。我们认为这一名词无论如何要比"先锋派"一词恰当些，后一名词我们将用来称呼1925年以后的法国电影学派。

① 见《从百代兄弟到百代电影》一书（1940年）。

占的优势曾使我们在 1906 年到 1914 年这段期间，可以分到 40%、65%、70%、甚至 90%的红利。这种优势 （在 1918 年）已不再存在了……我们国内萎靡不振的市场被美国电影所吞没，摄制的影片已不能收回所投的全部资本……我之所以要放弃影片生产和发行，只不过服从经验的教训。……可是人们却指责我，说我毁灭了法国电影。……”

百代公司在战争时期曾发生过困难。摄制工作因总动员而中断，到了 1915 年才慢慢地恢复起来，然而这一年公司的借贷对照表上却首次显示出亏空的数字。查尔·百代在战争爆发后的头一个冬天就到纽约，他召集了他的公司的债权人开会，以公司倒闭相威胁，迫使他们接受只偿还投资 50%的条件。伊斯特曼·柯达公司忘记了以往的竞争，答应供给百代胶片。赫斯特对于百代公司的系列影片和每周新闻片的摄制，也给予援助。这位身材瘦长、脸色红润、留着棕色浓胡子的法国人很快地获得了成功。由于他的努力，1916 年，公司的借贷对照表上开始出现了盈余。

百代公司把美国的“百代交易公司”及“三角影片公司”的影片大量输入法国。法国观众开始对美国影片发生了兴趣，而当时法国的影片则由于资金缺乏，质量很平凡。大战结束以后，百代毫不顾惜公司的过去和将来，将所属的制片机构，包括“作家及文学家电影协会”、“意大利艺术电影公司”、柏林的“文学社”、伦敦的“百代有限公司”以及纽约的“百代交易公司”，宣告全部清理。以后他又把掌握法国主要影院网的“百代联营公司”卖掉，而且还把在美国的胶片工厂让给杜邦·德·奈莫尔。最后，伊斯特曼用两亿法郎

的代价收买了和他竞争的设在樊尚的大胶卷工厂，把它改为一个制造柯达胶卷的工厂。感到衰老日益迫近的查尔·百代，采取了蒙特卡洛赌徒们的那种“决不贪多，赢了就走”的办法，来结束自己的事业。他解散了使法国电影取得世界优势的庞大工商机构，而从中获取利益。他暂时还保留“百代农村影片公司”和“百代小型影片公司”两个摄制小型影片的机构，由年迈的齐卡经营。1929年，这位企业家将他自己的权利全部卖给鲍埃尔和马歇尔财团所支持的实业家纳当。从此以后，他就从电影界引退。百代的清理政策被法国其他大制片公司所仿效。影片的生产完全靠一些很小的公司来经营，这些公司事实上只是“百代”及“高蒙”两大发行网的附属机构。1921年的影片产量曾经达到150部，而到1929年却减到只有52部，这就是清理政策的结果。以前在国际影片贸易上曾占80%比重的法国，在几年之中影片输出几乎降到了零。

“如果我们之中没有一个人具有勇气，来恢复法国电影过去历史的话，它的读者必将引为笑谈。”1917年写这句话的路易·德吕克，还是一个年轻的小说家兼剧作家，曾经当过新闻记者，后来转到电影界工作。他对电影这一新艺术的企业内幕情况知道得很清楚。当时呈现在他面前的法国电影的命运，促使他写了下面这段辛酸的话：“过去曾经发明、创造并推动电影的法兰西，现在已经成了最落后于时代的国家了！……我虽相信我们仍将有好的影片出现，但是这一希望恐将成为泡影，因为电影现在在我们这个民族里已经不存在了。……我要告诉读者——将来的事实也会证明这点——法国对

电影已经失去感觉，正象它对音乐失去感觉一样。”

人们时常引用这些词句，而忘记了当时法国电影企业所经历的道路，并且断章取义，忘了这篇文章是在“法国电影仍将复兴”这样一个信念下写出来的。德吕克在他办的《电影》杂志封面，曾以标语的形式一再表示这一希望：“愿法国电影成为真正的电影，成为真正法国的电影。”他一生就是为了实现这一希望而努力。

“外国成功的影片带来的巨大威胁，曾经刺激我们的艺术家去创作，可是结果却没有多大成就。”当德吕克写这句话的时期，费雅德和彼雷正在重复拍摄已经拍过的作品，都纳尔和卡普拉尼已经移居美国，米歇尔·卡雷和普克塔尔还远未超过好艺匠的水平。但阿贝尔·冈斯、谢尔曼·杜拉克或莱皮埃的才能，这时却已开始显露出来。德吕克已经知道他们，曾经把他们列在可能复兴法国电影六七个导演之中。同时，他还把两位资格较老的导演——雅克·德·巴隆塞利及莱昂·波瓦里埃和他们并列在一起。

波瓦里埃是倍特·莫利索[①]的外甥，曾做过香榭丽舍剧院的秘书长。他带给电影一种在当时尚未流行的风尚和艺术。他根据《法兰西新评论》杂志的一位作家——埃德蒙·弗莱格所写的剧本摄制的《思想家》，是用含蓄而感人的画面来表现一个在今天看来与其说象幻想倒毋宁说象喜剧的故事。这部影片因为是法国先锋派文学的第一部创作，所以被视为一件“大事”。波瓦利埃不久又制作了几部精美的东方彩墨画式

① 19世纪法国印象派画家（1841—1895）。——译者

的影片（如《翡翠匣》、《东方魂》、《纳拉亚娜》、《三个土耳其王妃》），以后就专门摄制一些根据小说改编的影片（如《乔斯兰》、《珍尼维耶弗》）。他最出色的一部影片《布利耶尔盆地》，巧妙地吸取了瑞典影片的经验，将湖沼地带的风景变成一个剧中的角色。他从《横越黑非洲》这部影片起，开始转向纪录电影，并且把摄制这部影片所得的经验和他的夸张的手法混合在一起，产生了他那部最成功的作品《凡尔登——历史的幻影》。有声电影出现褫夺了他的声望，但直到1950年，他们继续拍摄了很多影片。

和波瓦里埃同时的雅克·德·巴隆塞利杰出地导演了一些根据名著改编的影片，如《冰岛渔夫》、《内娜》、《拉孟乔》，以及由西涅莱主演的《高老头》。1924年左右，当他的声誉正在登峰造极之时，穆西纳克曾称誉他具有“一种魄力，一种形象感，和一些人们只希望他更加坚持下去的才能”。他对商业性的影片虽很少拒绝拍摄，但在他的整个生涯中（他于1950年故世），却始终是一个忠实的艺术家，并且培养了曾担任他两年助手的雷内·克莱尔。

雷蒙·贝尔纳是从导演他父亲特里斯当·贝尔纳写的戏剧和电影剧本开始电影工作的。他摄制过一些供人开心的或紧张动人的通俗喜剧，以后转向大型历史故事片方面，导演了《狼的奇迹》一片。这部影片获得巨大的成就，使他以前所拍的《下棋的人》一片黯然失色。

德吕克曾寄予相当希望的亨利·罗塞尔，只在《皇家紫罗兰》一片上，获得了商业上的成功；而经常和赫维尔合作的梅尔康东却继续发扬艺术影片公司的传统，在《熊姑娘米

奥卡》一片中，请雷雅娜担任她最后的一次角色。

这个以德吕克为理论家和中心人物的学派，除了上述这些不大显著的人物以外，还包括阿贝尔·冈斯、谢尔曼·杜拉克、马赛尔·莱皮埃，以及较晚参加的让·爱浦斯坦等人。

阿贝尔·冈斯自称他的学问是从阅读斯宾诺莎、赫拉克利特、毕达哥拉斯、叔本华、孔子、培根、柏拉图和尼采等人的著作中得来的。1911 年左右，他选择了电影作为谋生之道，成为电影编剧和演员。大战时期他成为电影导演。他的初期作品之一《杜普博士的疯狂》，虽然使用了形象变形的方法，但这部特技影片与其说是近似后来的先锋派电影，倒不如说更近似战前的电影。这部影片由于没有公开放映，所以并没有产生什么影响。冈斯的真正导演工作是从拍摄宣传片开始，这些宣传片当时是在 J．L．克劳兹所创办的陆军电影局的鼓励下摄制的。德吕克谈到这些影片曾称之为一种“浪费的愚蠢”。他对这种电影，原则上并不表示反对，但对于按照旧的闹剧公式来表现的战争影片，却极力加以指责。在二十年以后，只要一提到这些观众不愿观看的影片的片名，就会被人们引为笑柄。

冈斯是从《帕迪的英雄气概》一片开始试拍这种具有危险性的影片的。他在《司特拉斯公司》、《毒瓦斯》两片以后摄制的《死亡地带》曾引起德吕克对他的注意，因此促使他继续摄制了《第十交响乐》、近似闹剧的《哀痛的母亲》等影片，特别是最后摄制的《我控诉》一片。在这部使他成名的影片中，他将格里菲斯和巴比塞、雨果和圣经的描写手法结合在一起。他表现战死的士兵从坟墓里站起来，同时还用迭

印的手法，表现穿条纹裤的维尔桑谢多里[①]在战壕里出现，引导士兵走向胜利。“但是这种天真的描写在这部影片里是有它的价值的。……我们对冈斯的手法必须全部予以接受或者全部予以拒绝。”（莱昂·穆西纳克语）

事实上这种稍嫌幼稚的夸张手法，这些为纪念阵亡士兵所塑造的形象，正是使这部影片具有魅力和真诚感的保证。这种魅力和真诚感，是其他任何一个法国电影导演所望尘莫及的。急躁的性格和对金融情况的敏感结合在一起，使《我控诉》的作者能够找到300万法郎的资金，用两年时间，以铁路为背景，摄制了另外一部影片《铁路的玫瑰》。他的摄制组曾有几个月的时间生活在山上和尼斯车站铁路旁临时搭成的摄影棚里。冈斯在选择和剪辑几万米的底片上面也费去了好几个月的时间。

《铁路的玫瑰》一片在上映前夕改名为《车轮》。起这样简单的片名是想模仿雨果，而片中的主人公被称为西西夫，也具有同样简洁明了的意义。萨维兰·马尔斯所扮演的那位眼珠转来转去的火车司机，不仅重现了希腊神话中推岩石的西西法斯，而且还重现了性格极其复杂的俄狄浦斯[②]；他为了爱他的女儿，以致双目失明，失去理智。他的女儿是一个象玛丽·璧克馥那样淘气而浮躁的少女，爱上了自己的哥哥——

① 维尔桑谢多里为公元前一世纪高卢名将，曾集合高卢人民反抗凯撒，战败被俘，绞死于罗马。—— 译者

② 俄狄浦斯是希腊底比斯王之子，幼被遗弃，长大后误杀其父，并娶其母为妻，发觉后受良心谴责挖去眼珠。事见希腊神话。—— 译者

一个寻求斯特拉迪瓦里[①]的秘诀和冒充诗人的青年。影片中出现很多诗意的画面，如用盛开的牵牛花装饰的秋千架，扳道工人的住屋变成了一座玻璃的宫殿，在那里，一个提琴家穿着中世纪行吟诗人的服装，向头戴圆锥形高帽的少女求爱。

但人们如果把这部作品单纯看作是这些幼稚情节的表现，那就错了，因为“这部影片的突出特征就在于它的丰富性，既含有许多新的珍贵的东西，又含有许多庸俗的贫乏和低级趣味。……这种特征只有在它使剧情激动、创造情绪、而不将精华从糟粕中分开时，才充分表现出它的吸引力。冈斯是当时法国唯一的一个具有强烈表现力、并能将鲜花和泥沙一起带到一种富于抒情味的气氛中去的电影家”(莱昂·穆西纳克语)。秋千架上的牵牛花朵虽使1923年有才智的人看了觉得好笑，但这一镜头在今天看来，却具有古老明信片或农家家具的那种朴素气息。泥沙已被时代的浪潮冲走，强烈的表现力和真实感却依然存在，而成为这部影片中的主要特色。

影片《车轮》中最有名的片断，乃是一些形式上很成功的、系统地应用格里菲斯的加速蒙太奇手法所构成的片断。在这些片断里，风景和人物的面孔、机车制动杆和水蒸气，交替出现，节奏愈来愈快，随着火车向着悬崖的疾驶，观众的神经也愈来愈感紧张，最后则发生了覆车的惨剧。这种别开生面的表现方法并不是凭空创造出来的。冈斯长期在车站和铁路员工当中的生活使他找到了表现铁路诗意的秘诀，而法国人对于这种诗意义是最敏感的。在不大需要效果趣味和新

① 18世纪意大利有名的提琴制造者。—— 译者

奇技术的片断中，例如在描写铁路员工的酒吧间时，冈斯就简洁而有力地采取了从影片《火车到站》和《酗酒的牺牲者》起、一直到《天色破晓》和《铁路的战斗》为止的法国自然主义的表现方法。

对人物的环境采取了一种直觉多于设计的描写方法，使《车轮》一片具有一切伟大作品所不可缺少的背景。我们还应特别指出：在冈斯的作品中，这种背景都是有社会性的，而在此时期英斯或者斯约史特洛姆的作法却使电影倾向于描写自然而不注重描写社会。

马赛尔·莱皮埃的性格在很多方面和冈斯的性格恰恰相反。战争的爆发使这位王尔德的得意门生、喜欢讲究词藻的象征派诗人参加了陆军电影局的编剧工作。这位青年剧作家写了《激流》和《布克莱特》两部剧本，由梅尔康东和埃维尔分别拍成电影。以后他导演了《法兰西的玫瑰》、《真理的狂欢节》和《命运山庄》。这些影片是在很年轻的克劳德·奥当—拉哈根据俄国色蕾舞场面设计出来的极现代化的布景中摄制的。

《命运山庄》是一部用若干插曲构成的讽刺片。可是讥嘲和幽默却不是这位摄制了《普罗米修斯当了银行家》（这部影片被人们称作是一部“电影上的快照”）和《法兰西的玫瑰》（它被称为一首“搬上银幕的莱皮埃创作的情歌”）的导演的主要风格。

《海上的人》这部被人称为“海洋电影”的影片，是根据巴尔扎克的小说改编的。莱皮埃在这部影片中，一方面想按照斯约史特洛姆的经验，使海洋的气氛在整部影片中占主导

的地位；另一方面，还企图使影片产生象奏鸣曲那样具有轻快、活泼、平和、轻松与行缓的各种变化。这种细致的刻画和描写却被罗吉·卡尔和约克·卡特莱恩扮演得很不真实的布列塔尼人所破坏。《海上的人》这部影片的优美风格，比阿贝尔·冈斯用牵牛花装饰秋千架的镜头更难被人接受。但这部作品还是有很多精彩的片断，特别是在表现一个贫民窟的场面里，唯美主义的莱皮埃却意外地用了《车轮》一片里的“平民主义”的风格。

莱皮埃的杰出作品是《黄金国》。这部影片在字幕上特别注明是“闹剧”。这一具有意义的声明乃是表示他对托马斯·英斯那种平凡的轶事式的题材的轻视。影片描写一个为孩子而牺牲自己的西班牙舞女西比拉（艾芙·弗朗西饰），暗地爱上了一个漂亮的北欧画家（约克·卡特莱恩饰），而这个画家却已和一个有钱的西班牙姑娘（玛赛尔·普拉陀饰）订了婚。西比拉被一个头脑简单的男子（菲利浦·埃利阿饰）强奸后，把自己的孩子托付给一对年轻的夫妇，然后自杀而死。这个象“室内剧”的故事，并没有使观众看了感到厌倦，但首先被德吕克组织的“电影协会”和李西奥托·卡努陀组织的“第七艺术之友协会”的一些艺术爱好者所欣赏的，却是它的风格。

主观主义在《黄金国》的表现方式上占据着主要的地位，其根源不是来自德国的表现主义（当时法国还不知道这一学派），而是来自法国的印象派画家和格里菲斯及斯约史特洛姆的研究成果。特技在这部影片里被用来作为一种达到表现目的的手段。例如：当画家看到片中格拉那达城的阿尔汉勃拉

宫[1]时，就宛如看到一幅模糊不清的、稍微变样的莫奈[2]的油画；再如在表现舞女们演出的场面里，那位“茫然若失“想着自己孩子的女主人公的面貌是用模糊的镜头在她的伙伴中间表现出来的；在表现喝醉酒的那个场面里，喝醉的人的面孔是在一面哈哈镜里反映出来的。这些手法，在当时来说，还是一种很引人趣味的发明。这部影片从头到尾都用了完美而几乎过于精练的摄影技巧。这种摄影技巧使片中西班牙的风景对剧情发生重要的作用。这些户外风景和现代的华美的酒馆布景并不显得不调和。从整部影片来说，《黄金国》主要是一部缺乏热情的影片。但是表现西比拉靠在那幅映出舞女们巨大阴影的幕景上死去的镜头中，激动的感情和杰出的艺术技巧结合在一起。这种新发明的手法，在时间上要早于德国人类似的表现方法，后者很可能是从这一镜头得到启示的。

对莱皮埃来说，表现主义的手法所起的作用不是成功而是失败。在他的《唐璜与浮士德》这部影片中，由于奥当—拉哈设计的服装过于夸张，和摄影师的故弄技巧，使演员在拍戏时，比在《卡里加里博士》一片中更需要采取不动的姿势。正因为他过分希望达到表现的目的，其结果反而使这部影片失去谐调。莱皮埃就如他的老演员约克·卡特莱恩在扮演唐璜一样，在表现抒情的史诗方面，同样缺乏天才。

影片《无情的女人》的摄制曾动员了所有先锋派的文学家和艺术家，包括：约克·卡特莱恩、乔治特·勒勃朗（她

① 中古摩尔人建于西班牙格拉那达的著名王宫。—— 译者

② 法国印象派画家（1840—1927）。—— 译者

是梅特林克[1]所崇拜的文艺女神)、现代建筑家马莱·斯蒂文斯、立体派画家费尔南·莱谢尔、年轻的美工师阿尔倍托·卡瓦尔康蒂。影片剧本是由皮埃尔·麦克奥伦编写，作曲是由达刘斯·米约担任的。这部摄于1923年的艺术影片，遭到比1910年摄制的艺术影片更大的失败，倾心于影片《黄金国》的观众，在看了这部影片以后感到极大的失望。

这一失败使莱皮埃又回到摄制商业性作品的路上去。他摄制了夏尔·梅莱的小说《晕头转向》，德拉鲁—马尔德鲁的小说《魔鬼附体》，盖赛尔的小说《王子之夜》。但《复活节之火》这部影片将罗马和圣基米格那诺的风景和卡瓦尔康蒂在梅尔孙协助下制作的美丽布景结合起来。这部由当时声名鼎盛的莫兹尤辛和新进电影界的米歇尔·西蒙演出的影片，是一部成功的作品，片中精练的技巧与皮兰德娄的小说提供的描写意大利风俗的动人画面有机地结合在一起。这些优点在《金钱》一片中就不再看到，这部根据左拉的小说改编的影片，我们将在以后再予分析。

当大战还在进行之际，谢尔曼·杜拉克接受了导演《西班牙的节日》一片的工作，这是一部根据路易·德吕克的剧本摄制的影片。杜拉克原是一位女记者，1916年进电影界工作，曾经拍过很多影片（如《敌对的姊妹》、《神秘的杰奥》、《维克特利克斯女神》、《疯人魂》等）。她当时已把电影当作一种表现的手段，而不是作为谋生的工具，这在当时还是很少见的。

① 比利时象征派作家（1862—1949）。——译者

《西班牙的节日》一片的剧情很平淡，主要描写两个男子（加斯东·莫笃和让·都鲁分饰）为了一个薄情的女子（艾芙·弗朗西饰）而互相敌视和斗争的故事。这种题材以西班牙为背景，被德吕克和杜拉克用来表现和他们过去醉心的美国西部片相似的那种异国情调。在影片《黑烟》（这是德吕克自己导演的一部富有戏剧性事件的影片）失败以后，《沉默》一片对于德吕克乃是一种新的风格的尝试，片中对内心独白的刻画为二十五年后好莱坞某些作家所特别重视。德吕克在摄制《雷声》这部笑片以后，几乎在同一时间内导演了《流浪女》和《狂热》这两部最杰出的影片。

《流浪女》一片，也是一种创立风格的尝试。影片叙述一个女子经过长期流浪生活以后，又回到了她因追求一个男子而毅然离开的家庭；她希望重温旧梦，结果发现破镜难以重圆，因此又离家出走。片中对回想过去的描写是一个很优美的场面，它在银幕上第一次恢复了那些已过时的手法；一个到处是石头的荒原，象瑞典影片那样成了剧情的一个主动因素。此外，影片开始时还有一个原剧本所没有的、临时加进去的细节，表现一个儿童玩的皮球在石子路上滚转，用以象征女主人公的流浪生活。

在《狂热》这部影片里，平民社会的描写代替了对心理和社交生活的描写。影片叙述马赛一家小旅店的女主人，在上陆投宿的水手们中间发现了自己从前的情人；一场争吵由此爆发，结果造成凶杀。这部影片在展示人物及剧情上可说是一种新的风格的范例，这种风格并不是一种专门注重华美形式的毫无意义的风格，而是一种既具体而又直接、真实、符

合于内容、并由内容来决定的风格。德吕克所以属于法国电影的伟大自然主义传统，就是因为他具有这种风格，而不是由于他所选择的剧情环境。他的这种倾向，从他始终想在画面里把人物同背景和剧情结合起来一点上，也可以看出。在《狂热》这部影片里，德吕克虽然没有采用卢米埃尔的摄影方法，但却发明了一种使远景与近景同样清楚的方法，这种方法有人常认为是奥逊·威尔斯、格里格·托朗或威廉·惠勒所发明，实际却应该归功于德吕克。

影片《狂热》赋予各种人物以恰如其分的性格，使海港景色具有丰富的诗意，并且还利用了追叙的笔法。德吕克的这种表现方法有一部分是从英斯学来的，但他把英斯的经验融会改进，使其达到更完美的地步。另一方面，格里菲斯的影片《被摧残的花朵》给予德吕克的影响却没有产生良好的效果，那些泥塑的佛像、银白色的玫瑰花，以及那个化妆得很坏的东方妇女，使这部影片第二部分的优美感大为减色。

《狂热》一片摄制费用虽然很少，却是一部成功的作品。可是它的作者以后却未能实践他的诺言。他和穆西纳克曾创办了一个独立而富于斗争性的影评期刊，名叫《电影杂志》，后因资金困难不得不停止出版。他在拍摄了最后一部作品《洪水》以后，就溘然长逝，享年才 32 岁。他留给后世很多有关影评方面的著作，但在电影作品方面，可以说他还没有完成序言，就告死去，这对电影界来说，实是一莫大的损失。

德吕克过去的合作者谢尔曼·杜拉克，是在发展“电影俱乐部”的运动中开始她的工作的，她很久没有产生人们期望于她的重要作用。她对一切新的倾向都非常敏感，往往将

一些刚获得的东西又立刻放弃掉，这种动摇不定的个性，时常和她导演的一些影片不相适合。《纸烟》、《无情的美人》和《太阳的死亡》这几部影片含有一些很优美的片段，这在她为生活而不得不摄制的一些影片中是很少见的。她最杰出的作品是《微笑的伯戴夫人》。这部影片系杜拉克根据安德烈·奥佩的戏剧改编，叙述一个女人不被她那位讨厌的丈夫所了解，因此想谋杀他的故事。在舞台上，这出戏并不是在用来作为一种对位法的对话中展开的，而是在无声中展开的。谢尔曼·杜拉克在这出戏中找到了一个和她的性格与感觉相适合的主题。这部作品和影片《圣苏尔维斯特之夜》虽没有相互的影响，但两者的主题确有相同之处。谢尔曼·杜拉克在这部影片里用了不同于“室内剧”的一些手法。她不喜欢用象征的东西，而喜欢用比喻的手法。例如当她表现那个妻子弹奏德彪西的曲子时，影片就出现了水面波动的镜头。这部作品更重要的是它表现了作者那种独有的朴素和不落俗套的风格。谢尔曼·杜拉克在开辟了电影方面对心理的和内心的描写的道路以后，就不再使用这种手法，不久便转到先锋派的新方向上去了。

让·爱浦斯坦原是一位散文作家和哲学家，他曾在德吕克主办的《电影杂志》上发表他最早的电影论文，在这些论文中，他用一种抒情的笔调对“第七艺术”大事颂扬。他第一次导演的影片是与让·伯诺瓦·勒维[①]合制的纪录片《巴

① 让·伯诺瓦·勒维是我们以前谈到的律师伯诺瓦·勒维的侄子，他以后主要从事摄制教育片的工作。

斯德传》。这部由官方出资摄制的影片虽使这两位作者受到很多限制，但仍具有不少的优点，某些片段并具有抽象电影的那种造型精确性。

爱浦斯坦在摄制了在蒙太奇方面很杰出的《红色的旅店》以后，又导演了《忠诚的心》。在这部影片里，唯美主义的手法和自然主义的古典主题紧密地结合在一起。影片的主题表现一个流氓少年（范·达埃尔饰）和一个诚实的工人（马笃饰）争夺一个女子（琪娜·马纳斯饰）。描写节日市场的镜头是这部影片最精彩的段落，也可以说是象一首诗篇。爱浦斯坦把冈斯的快速蒙太奇应用于其他造型元素上，他在表现旋转木马、铜管乐器的协奏和教堂大风琴朴素动人的音乐上，使观众为之神往。

这一首次的成功使人们对爱浦斯坦寄予很大的希望，然而这一希望以后却并未实现。《美丽的尼维尔内斯河》虽然被称为一部自然主义的影片，可是这种自然主义却是属于阿尔封斯·都德的自然主义。但爱浦斯坦至少在这部影片里找到了一个美丽的主题，即模仿瑞典电影表现运河和驳船的主题。《招贴广告》这部具有文学气味的闹剧片，却遭到了失败；但它的失败比他以后的影片《双重恋爱》、根据报章小说摄制的《罗培·马盖尔》，以及由于莫兹龙辛的演出而使集市浪漫主义色彩过浓的《莫哥尔的狮子》要轻些。

有人认为爱浦斯坦已放弃他的探索，落入生意经的俗套。但在他以后为某些特殊影院的观众所摄制的一些影片里，又回到了某种先锋派的作风。《六与十一之半》、《三面镜》、特别是《厄舍古厦的倒坍》，就是这种性质的影片。但他的美学，

到了1925年已经落后于时代。当时主观主义与表现主义已被撇弃，代之而起的是抽象主义、达达主义或超现实主义。爱浦斯坦在感到这种落后以后就转向纪录片一途，在布列塔尼省摄制了《莫尔旺山脉》和《最后的土地》两部纪录片。

在德吕克死后几年，莱皮埃在《金钱》这部影片上所犯的错误，也就是1920年许多很有希望的导演所犯的错误和失败的地方。在这部影片里，由于他轻视主题，结果造成了对左拉和法国电影中经常存在的自然主义传统的轻视。他把原来用当时服装来表现的故事情节弄成现代的情节，把原来小说中最精彩的部分，即对金融市场的描写，完全改变了面貌。在他这部影片里，证券交易所不是各种有价证券（包括影片公司的股票在内）进行交易的场所，而成为一种单纯供造型娱乐的工具。《最卑贱的人》曾用移动摄影机的方法来代替快速蒙太奇、卡里加里主义[①]和形象变形等方法。莱皮埃则利用法国技术上的一个新发明，即以一种无需摄影师手摇就能自动摄影的“轻便式”摄影机来代替茂瑙装在轨道上的摄影车。这种摄影机能仰拍证券交易所的台阶，也可以在圆周形的大厅内旋转摄影，还可以悬挂在一根缆索上，俯拍聚集在标价台周围的证券投机商人。观众虽能从这种摄影方法获得科学影片中那种细胞的造型美或是抽象影片中各种活动体的造型美，但是这样的镜头却丧失了它们社会的或人的意义。被轻视的主题被简化到象一部浮华剧[②]，它的庸俗平凡终于使这

① 指《卡里加里博士》一片的表现方式。—— 译者

② 一种描写上层社会社交生活的戏剧。—— 译者

部没有中心思想的作品归于失败。

在莱皮埃之前，阿贝尔·冈斯在他导演的影片《拿破仑传》中，也受到“轻便式”摄影机技术的诱惑。正象莱皮埃过去在影片《黄金国》里所表现的从“画家的视点”看一幅模糊的画那样，冈斯为了要获得“正在奔驰中的马的视点”，把摄影机放在一匹没有人骑的马背上来拍摄；他还把摄影机绑在一个高音歌手的胸前，以便把歌手所看到的国民会议议员们倾听马赛曲的情景纪录下来。此外，在表现13岁的拿破仑在打雪仗的游戏中的军事天才时，冈斯为了要获得“雪球的视点”，据说曾经命令将“轻便式”摄影机抛过摄影场上空来拍摄。公司老板们对于这种拍摄办法颇为担心，曾在空中挂起一面网，以免摄影机掉在地上摔碎。但阿贝尔·冈斯却提出了抗议，他说：“诸位先生，雪球本身就是要被摔碎的。……”结果摄影机果然摔碎了。……经常被引用的这段趣闻，很难令人相信是事实。但冈斯在拍摄围攻土伦的场面时，的确曾用过这样的方法：他把小型摄影机装在足球里，让它象一颗炮弹似的抛射出去。在拍科西嘉岛的景象时，他曾经将海底摄影用的摄影机从断崖上投进海里去。

摄制《拿破仑传》所需的费用非常庞大。1500万法郎的资金是从法国、德国和美国筹措来的。摄影工作足足进行了四年。拍好的胶片长达1.5万米，因放映时间的限制，结果被压缩到0.5万米。但这部影片只拍到拿破仑出征意大利为止。换句话说，影片所表现出来的只不过是一部未完成的巨大作品的序幕而已。故事的结尾部分——“圣赫勒拿岛”——以后由鲁普·皮克根据阿贝尔·冈斯的剧本在柏林摄成。

《拿破仑传》这部影片很零乱地堆集着一些预示性和象征性的镜头。例如，张着翅膀在天空飞翔和被关在笼里的兀鹰；小学生的笔记本封面上写着“圣赫勒拿小岛”这样的字样；三色旗被当作船帜在暴风雨中飘扬，达米亚扮演路德[1]所雕刻的马赛女人等等。影片把革命的士兵描绘成为野蛮人或者傻子；而还是一个孩子或未成年的拿破仑却被表现为一个超人，一个神。这位导演被他的英雄所同化，曾对他的演员作了下面这样夸张的指示：“这部影片将把你们从历史的巨门带进艺术之宫。……因此，必须从你们身上体现出共和国第二年的革命士兵们的狂热和力量来。”

这种夸张的说法也许使人觉得可笑，可是它说得极其诚恳，因此给人以极大的信心。即使最有名的演员们也愿意扮演最普通的角色，优秀的美工师和摄影师都赶来听从这位导演的召唤，他的所有助手都是一些老练的导演。在必要时，人们变革了技术，制造了一些从未见过的摄影机和镜头。为了将《拿破仑传》这部影片中某些部分扩大到象壁画那样大小来放映，他还在宽银幕电影出现之前的三十年，就用了一种三面银幕来打破白色长方形银幕的单调感。

这些丰富的技巧增进了这部影片的价值。但这种巨大的努力却没有得到很多收获。革新的方法事实上不能广泛应用，有时还因过分滥用，结果反而起了破坏的作用。影片《拿破仑传》有些象巴塞罗那的大教堂被一位疯疯癫癫的建筑师安上了一个现代式的拱门一样。冈斯企图建立的大教堂，由于

① 法国拿破仑时代的雕刻家。—— 译者

他的奢望过大，尤其是因为缺乏正确的历史观点，结果遭到失败。他虽然读了很多书，但没有能够很好地加以消化，以致把拿破仑表现得象一个先知，使人感到这位英雄是在极其错综复杂的时代环境中，按照自己的预见来办事似的。这部影片可以说是热情地实现了格里菲斯在 1915 年及法国印象派在 1920 年的梦想。它为电影表现开辟了新的至今未被人探索过的道路。

冈斯在拍了《拿破仑传》以后，又拍了一部叫作《世界的末日》的影片。他并在这部影片里扮演主角。从当时拍下来的一张很滑稽的工作照片里可以看到这位扮演基督的导演，头上戴着荆棘冠，胁下带着血迹和创伤，眯着眼睛正在瞄准摄影机。这部计划庞大的影片曾经用了好几年工夫和很大的一笔资金来拍摄，但由于中途出现了有声电影，结果停拍。后来上映的这部影片是一部未完成的、许多地方被剪掉的影片。从此以后，冈斯又回到拍摄小型影片的老路，而且所摄的几乎全是商业性的影片。

《拿破仑传》一片的明显过火作法和《金钱》一片的失败结束了从 1920 年以来法国电影界所进行的尝试。尽管在这方面使了很大力气，费了很多脑筋，但成绩却很微小。美国、瑞典、德国各电影派别在这一时期内都曾真实地创造过一些人物。无论当时的观众也好，或者今天的观众也好，都会感到：舞女西比拉、司机西西夫、《流浪女》里的女主人公、《忠诚的心》里或《微笑的伯戴夫人》里的三个主角，所有这些人物都赶不上影片《生死恋》里的逃亡者、《卡里加里博士》里的医生、《最卑贱的人》里的司阍、《被摧残的花朵》里的小

姑娘以及里奥·杰姆、查禄这些人物来得生动，甚至还赶不上不夸张的小丑辟克拉特、博西特隆那样富有生命力。反之，铁路、火车头、破屋、节日的市集，这些布景倒比人物更为生动。印象派抛弃了人面追求造型；他们过分崇拜外国成功的名片而忽略了本国的电影传统。因此，他们不能给广大观众提供和梅里爱的魔术世界，穿黑色紧身衣的芳托马斯或麦克斯·林戴演出的带有讽刺性的温文尔雅的绅士相媲美的人物。

看出这些错误并与之进行斗争的德吕克如果多活几年的话，也许能够防止这一学派最后走上拍摄商业性电影的道路。但他的努力还是需要有一些制片人来支持的，而事实上当时除了高蒙曾在很短时期内予以支持以外，德吕克这种努力都不曾得到援助。当时导演们之不重视主题，也是由于环境逼迫的缘故；他们只能在老板们为商业打算而摄制的影片中暗地加入一些革新。而瑞典派和德国派却没有遇到如此坚强的障碍与束缚。

表现主义派的那面歪曲形象的镜子曾反映过德国的现实生活。而法国的“印象派”则好象是在摇动一个很美丽的万花筒。除了几个群众生活的镜头——也只限于表现破屋或节日市集——以外，我很难从这一学派所拍的一些较好的影片中看到当时法国的情况，甚至连比喻式的反映也看不到。

人们如果要想从这些影片中看出这个战胜然而力量被削弱的国家（那里比欧洲任何地方都容易生活，而艺术家们的个人主义色彩也极显明），那的确是要花一番很大的脑筋的。

1920年的法国学派，在国际上影响很少。我们的电影主

要是因《狼的奇迹》、《亚特兰梯德》、《皇家的紫罗兰》、《拿破仑传》这些场面浩大的影片而在国外为人所知的。但此时法国电影似乎又退回到一些寓言或过去光荣的历史回忆当中。因此随着我们电影工业的迅速衰落，电影艺术也呈现出萎靡不振的现象。

作为一种学派来说，法国电影此时已经不再有什么发展前途，顶多只不过是偶然出现几部比较成功的作品和几个极个别的人物而已。尤其是继承德吕克之后的新一代，整天关在实验室里从事新电影的试验，这样就越发脱离了观众。可是此时法国一些年轻的电影工作者却通过先锋派的奇特作法，走上了一条以后使法国电影获得复兴的道路。

1925 年以后，法国电影在印象派之外，还拥有两个极富于个性的导演，那就是雅克·费戴尔和雷内·克莱尔。

雅克·费戴尔在 1914 年以前是从做演员开始他的电影生涯的。他在导演商业性的影片以前，已经是一个剧作家和副导演。但他的声誉却是从摄制皮埃尔·伯诺瓦的小说《亚特兰梯德》获得成功而开始的。这部影片由路易·奥培尔出资摄制，他当时在报纸上曾经发表过这样一段话："电影事业很简单，只要一个抽屉收钱，另一个抽屉支出就可以了。"这位制片人想得制一部比意大利影片《你往何处去》更好的影片，因为他曾从这部自意大利输入的影片上面赚了一大笔钱。这样，《亚特兰梯德》就在庞大的布景和富有魅力的战前女明星斯塔夏·纳比埃科夫斯卡的演出下摄制出来了。先锋派的观众对这部结构很平凡的作品很表轻视，但德吕克却从片中

撒哈拉沙漠所扮演的“角色”上，看到瑞典电影经验的聪明应用。他曾经这样写道：“在影片《亚特兰梯德》中有一个伟大的演员，那就是撒哈拉沙漠。”但德吕克并不因此就认为费戴尔是属于他所创立的学派。人们从费戴尔以后导演的影片《克兰格比尔》中可以看到某些美学特技摄影，从《孩儿面》中可以看到拍摄得很美丽的画面，而从《幻象》中则可看到他的结构巧妙的剧情。但是，这位谦虚而拒绝空洞的理论的导演，他的价值一直要到《梯丽莎·拉更》一片出现以后，才被人们所承认。

费戴尔在 1922—1926 年间导演的影片所表现出来的现实主义，在当时专门追求风格的时代里，并没有引起人们的注意。从表面上来看，他好象是在模仿那些被人忽视了的战前电影大师们的作法，实际上，他的成就却远超过这些大师的理论。他根据阿纳托尔·法朗士的小说改编的影片《克兰格比尔》，真正可取之处并不是法庭开审的那场戏中把某些见证人表现得很伟大，而把另一些见证人表现得很卑小这一处理手法上。人们经常引用这场戏来赞美这部影片，可是对于他杰出地描写巴黎的贫民区，以及法国喜剧院演员摩里思·德·费洛第所扮演的具有鲜明性格的那个菜贩，却从来没有提到过。这部影片的主题和演员使人们认为费戴尔是继承了艺术影片公司的遗风。其实在这部影片中，他所着重的乃是表现主人公的心理和社会的真实情况，及对主人公所处环境的描写和叙述。这些特点，在这部被格里菲斯推崇为杰作的影片里，表现得非常突出。

费戴尔自己所喜欢的却不是这部影片，而是《幻象》一

片，原因无疑是因为后一部影片中激情占着主导地位。他从这部影片开始，第一次采用了剧本的作者朱尔·罗曼从意大利人皮兰德娄那里借用来的一个主题，即“人们所爱的是幻想的女人，而不是实际的女人”，更广泛地说，即“人们不知不觉地歪曲他们所见的景象”。这部影片的剧本，虽然具有这种对人物个性进行巧妙分析的特点，可是却带着矫揉造作、过多文学气味和夸张的缺点。这些缺点，在今天看起来，与其说对这部影片的真实性起着促进的作用，倒不如说起了破坏的作用。

《格里毕希》一片也被过多的伤感所充塞，《卡门》一片则被拉盖尔·梅莱尔这位徒有其名的电影明星弄成了一部浮夸而毫无热情的作品，但《孩儿面》一片却至今仍予人以激动的感觉。

在《黛莱丝·拉甘》一片中，费戴尔又回到他以前的艺术来源，也就是回到法国电影的传统，即左拉的自然主义。这部影片是在柏林由德国的几个布景设计师、一个摄影师和一些演员参加下摄成的。由于这些原因，有人认为这部影片应属于德国的电影传统，而不属于法国的电影传统。布景在这部作品中占着很突出的地位，例如，巴黎一条十字路上的那座大玻璃钟；店铺的后间，那里住着两个犯罪的情人，受一个瘫痪的母亲的沉默的谴责——这些都很象德国“室内剧”中用过的手法。但左拉在利用一个经常出现的背景，使其成为故事的主导动机方面，要比“室内剧”高明得多。《亚特兰梯德》里面的沙漠、《克兰格比尔》里的街道，都是利用瑞典或美国电影的经验拍摄的，在时间上早于德国“室内剧”的手

法。此外，德国“室内剧”所注意的是一些象征性的道具，而不是《黛莱丝·拉甘》里那种表示社会情况的布景。费戴尔从德国获得的帮助，主要是他能够在设备优良的摄影棚里建立起布景，而这些景致以前他却只能在户外拍摄。

左拉这部小说很适于改编成一部无声影片（尼诺·马尔托格里奥前此已把它拍成一部杰出影片），因为故事情节主要是在沉默的气氛中表现出来的，例如那个对丈夫不满意的妻子的沉默，怀着复仇心情的母亲的沉默，变成仇敌的同谋者的沉默……等等。费戴尔在摄制这部小说时，发现了他后来在总结自己经验和创作方法的法则中所提到的头两个要素，这法则就是“首先是造成一种气氛和环境，其次是力求接近于报章小说的比较粗糙的故事情节，最后才是细致而准确的演出”。

琪娜·马纳斯淫荡的面孔，在这部——按照左拉说法——“被情欲的命运所左右”的故事中，占着极突出的地位。雅娜—玛丽·洛朗扮演的老母可称惟妙惟肖，反之，扮演丈夫和情人的两个德国主要演员，却表演得过于夸张。

费戴尔以后在巴黎导演了一部根据弗莱尔和克鲁瓦塞共同创作的通俗笑剧改编的影片，名叫《新的老爷们》，描写一个工会的书记当上了部长，结果变成了资产阶级。极左派在这部富于正义感的影片里看到了对他们所欲谴责的背叛行为的讽刺。可是检查机关却在这部影片中发现了一种对议会制度的危险攻击，因为影片在描写一个议员做梦的情节中，曾表现波旁宫中挤满了大批穿着短裤衩的舞女的场面。这部影片被禁止放映，几个月以后，当检查机关终于批准上映时，费

戴尔已经离开法国到好莱坞去了。这部影片含有一些成功的镜头，例如，对巴黎歌剧院的尖锐讽刺，以及表现头戴大礼帽迈着正步走的官员们替落成的工人宿舍揭幕的滑稽场面等等。

我们如果把这些片断的镜头看作是受到雷内·克莱尔的影响，这就忘记了一个事实，即《新的老爷们》这部影片摄制的时间是在克莱尔的《百万法郎》和《自由属于我们》之前（他的《意大利草帽》一片却是在《新的老爷们》之前拍摄的）。费戴尔和克莱尔两人作品的类似，并不是由于彼此相互的影响，而是因为有一个共同的来源，即通俗笑剧。这种通俗笑剧通过拉比什的创作，使克莱尔摄制了两部最初的极成功的影片，即《意大利草帽》和《两个胆小鬼》。这两部影片虽是无声电影，可是因为和作者的初期有声影片很接近，所以我们将留待以后来叙述。

如果把费戴尔、雷内·克莱尔的影片以及阿贝尔·冈斯的影片《拿破仑传》撇开不谈，那么，在法国无声电影的末期，除了先锋派的影片以外，几乎可说没有别的作品。

除了先锋派以外，具有独特个性的导演还有基尔沙诺夫。他的杰作《梅尼尔蒙当》，是在费戴尔以后、雷诺阿和克莱尔以前拍摄的，它是描写巴黎贫民区生活的优秀影片之一。娜梯亚·西比尔斯卡亚在这部平民剧里表演得非常出色。

亨利·费斯古尔的成就至今尚不大为人所知。这位谦虚的导演在他改编的影片《悲惨世界》和《基督山伯爵》里显示了他丰富的艺术才能和智慧，如布景的现实感，不歪曲原作的忠实精神，都是他的突出优点……。

当一些大电影院已经开始放映有声片的时候，法国一个杂志上有位专栏作家曾对无声电影作了总结，并表示了如下的希望[①]："1929年上映的影片只有52部……法国电影已经呈现出颇堪忧虑的衰退征兆。它在一星期中只有几天为小电影院摄制一些小影片。生产分散和缺乏果断成了我们的特征……但是新的人物却已经出现，他们把分散的力量又重新集拢到一起。根据两种不同的方法建立起来的两个托拉斯，很值得我们今后的注意，这就是'百代—纳当故事片公司'和'高蒙—奥培尔—法兰柯影片公司'。它们将掌握整个市场……"

实际上法国影片生产的分散，只是一种表面的现象。垄断组织的衰落才是法国影片生产衰退的主要原因。但这些垄断组织的过去却保证了它们以后的发展。

① 见约舍·盖尔曼发表于1930年1月号《电影世界》上的论文。—— 译者

第 十 章

苏联电影的勃兴

俄国制片商德朗科夫自1908年开始生产影片，他根据冈察洛夫写的电影剧本拍了一部由洛马斯可夫导演的影片《斯捷潘·拉辛》。以后他又摄制了一系列的影片，这些影片开始时是从历史和人民生活中吸取题材，后来则从俄罗斯文学作品中吸取题材。当时法国在俄国的金融地位非常牢固，所以百代对这个年轻的新生意争者并不放在心上。

丹麦电影对俄国影片的生产有明显的影响。在俄国，人们直接采用了北欧影片公司的题材（如《九个手指》、《四个魔鬼》等），同时又满足于拍摄一些阴森可怕的虚无主义的影片，如《死神的钉子》、《雪橇》、《悲惨的赌注》及《厌世者俱乐部》等。伊万·莫兹尤辛和维拉·柯洛德娜娅不久就成为主演这类影片的一对理想的角色。

俄国电影的另一趋向是表现本国的传统和文化。这些影片大都取材于俄国的历史和普希金、果戈理、托尔斯泰、陀思妥也夫斯基、莱蒙托夫等人最著名的作品。恰尔迪宁、库

茨涅佐夫和汉森是制作这种文艺片的先驱者，同时自1912年开始电影导演工作的布景师基奥·鲍艾尔则趋向于摄制浮华剧和侦探故事片，在影片中表现出一种浓厚的独创个性。另一方面，普洛塔占诺夫也通过一些文学杰作的改编，使俄国电影获得长足的进步。

1914年的大战使法国对俄国的控制放松，外国影片输入俄国中断，俄国影片产量大为增加，并产生了象伊万·莫兹尤辛那样有名的演员。艺术水平在符合商业要求的条件下不断提高。当时人们对影片的形式极其注意，特别爱好浮华剧和侦探故事，悲观主义的、阴森可怕的和颓废的题材，这时期最杰出的电影导演是作品很多而具有优美风格的基奥·鲍艾尔（曾摄制《为他人而生活》一片），他曾给俄国电影带来了希望，不幸这一希望由于他的突然故世而未获实现。

1917年二月革命以后，莫兹尤辛在普洛塔占诺夫导演的影片《检查官安德烈·柯楚科夫》中曾扮演一个反对沙皇制度的角色。但到十月，布尔什维克党取得政权以后，电影事业曾一度衰落。国内战争使阶级斗争更加尖锐。大电影院的老板们关闭掉他们的影院，宣布罢业。有些制片人投靠了白卫军，以后又和他们的导演、演员及技师一起，流亡到国外去。

流亡国外者的主要集团是在巴黎，以制片人叶尔莫里埃夫为中心，聚集了伏尔柯夫、托尔扬斯基、斯达列维奇、普洛塔占诺夫、娜塔丽·李森科、柯林以及伊万·莫兹尤辛等人。这个集团给巴黎带来了一种激烈夸张的风格，表现在伏尔柯夫导演的几部影片（如《神秘之家》、《烈火》、《喀安》或

《混乱与天才》等片）中，这些影片都是由动作强烈而过火的莫兹尤辛主演的。由于失去了本国土壤，这些流亡者所经营的电影事业很快就告枯萎。普洛塔占诺夫又回到了苏联。托尔扬斯基和伏尔柯夫则转而拍摄一些豪华浮夸的国际性故事片（如《卡萨诺瓦》、《天方夜谭》），另一方面，原来的叶尔莫里埃夫影片公司则改组为阿尔巴特罗斯公司，由亚历山大·卡曼卡领导，成为一个专门摄制费戴尔及雷内·克莱尔的优秀无声影片的机构。至于那些单独流亡到柏林或好莱坞的导演和演员则被德国或美国的电影所同化，没有带给他们的影片什么特性。

苏联电影诞生于 1919 年 8 月 27 日，这一天列宁签署了一项法令，将旧俄的电影企业收归国有。

苏联电影在开始时曾遭遇到严重的物质困难。有外国支持的白卫军曾得到暂时的胜利，他们每天都在宣称："布尔什维克已面临末日"。战争破坏了国民经济，使苏维埃电影工作者缺乏电力和胶卷，甚至缺乏足够的粮食。电影导演人数大为减少，只剩下加尔金、查尔迪宁、比列斯基阿尼、柴可夫斯基等人，从事制片工作。在前线则有库里肖夫、吉加·维尔托夫和基赛拍摄新闻纪录片。

但就在内战极端困难的情况下，苏联的导演也曾摄制了几部故事片。库里肖夫首先拍摄了《普雷特工程师的计划》一片；诗人马雅可夫斯基编写和演出了影片《不是为金钱而生》和《小姐与无赖》。而热里雅布日斯基所导演、由演员莫斯克文主演的《包里库什卡》一片则是此时期第一部获得显著成功的作品。

1922 年和平恢复以后，国民经济开始重建。列宁发出了这样的号召："在所有的艺术中电影对于我们是最重要的。"这一号召立即成为行动的纲领。制片厂开始恢复生产。战前的技术家和艺术家又重新聚集在一起。在他们的共同努力之下，完成了一部巨大的作品《阿艾里塔》，这部影片由普洛塔占诺夫导演，在"构成主义"式的奇特布景中拍成。但未来的苏联电影已在一些由政府支持的、青年人所组成的先锋派团体中逐渐形成，其中有库里肖夫的"实验工作室"，柯静采夫、特拉乌别尔格、尤特凯维奇、格拉西莫夫组织的"奇异演员养成所"和吉加·维尔托夫组织的、最早出现的"电影眼睛派"。

吉加·维尔托夫在 1916 年作为未来派的音乐家时曾创立了一个"听觉实验室"，把留声机录下来的声响加以剪辑，创作出一种无乐谱的"具体音乐"。1918 年，维尔托夫成为苏维埃最早新闻纪录片《电影新闻周报》的编辑和剪辑师。随后他通过新闻片的剪辑，制作了最早的历史长片《内战史》，还导演了几部纪录片，创办了一种不定期发行的杂志片，采用《真理报》的报名，起名为《电影真理报》。

从 1920 年起，这位理论家就宣传"电影眼睛"的优越性。他把场面调度、电影剧本、演员、摄影棚等称之为资产阶级的发明物，统统加以排斥，而主张只用"实况拍摄"的方法，即拍摄纪录片或新闻片的方法。1923 年后，维尔托夫和他的兄弟——摄影师米哈依·考夫曼一起鼓吹用不为被摄者所觉察的方法拍摄"生活即景"。在"电影眼睛派"看来，电影艺术只存在于解说词（通过片内字幕）与蒙太奇之中。电影创

作者的个性表现在纪录资料的选择、并列、新的时间空间的创造，以及作为理论家的维尔托夫想从中建立科学法则的一切创作方法。

这种显然过偏的理论，首先在苏联、以后在全世界产生了很大的影响。它促使人们注意蒙太奇的重要性，必须把人在其社会环境和他的生活中拍下来；它给予纪录电影以极大的推动，并为电影创造了一些新的样式。

但这种理论在实践上却遇到一些不能克服的困难。人们的眼睛可以经常没有多大困难地“抓住生活的即景”，可是摄影机却是一种笨拙的机器，需要严格的照明条件，因此拍下来的景物很可能使人失望。维尔托夫和他的兄弟考夫曼，固然能够不很困难地拍摄一些常见的实况，如各种典礼、演说、集会、游行示威、运动会等等；或者某些个别的情况，如一些儿童们聚精会神地看戏而不注意摄影师的情景。可是当他们想表现情感甚或劳动时，摄影机就不可能发挥人的眼睛的作用。例如，为了要把一家人在墓前哭泣的情形拍成影片，那就需要躲在树林里用拍摄野兽片所用的那种望远镜镜头来拍摄。而这种技术的运用范围却必然有限。要想真正实现所谓“电影的眼睛”，势必需要发明一种和人的眼睛一样敏感、灵活的摄影机的眼睛（和耳朵）。这种预想到1960年在人们称为“真实电影”中才变成现实。但“真实电影”这个名词在1940年前并未被维尔托夫用来表示一种理论的意义。

尽管有这样一些限制和过偏的情形，维尔托夫仍摄制了一些具有重要意义的影片，如《一片面包的故事》、《列宁逝世一周年》、《前进吧，苏维埃》、《在世界六分之一的土地

上》、《带摄影机的人》、《顿巴斯交响曲》等影片。他在有声电影初期还完成了一部杰作《关于列宁的三支歌曲》。

维尔托夫的直接的门生并不多，但在另一方面，旧的新闻片自此却成为一种新的影片样式的资料。女剪辑家爱斯特尔·舒伯从浩瀚的电影资料馆中找出旧俄时代或革命时代的新闻片，根据这些材料制成了几部最早的蒙太奇影片，如《尼古拉二世的俄罗斯与列夫·托尔斯泰》、《罗曼诺夫王朝的灭亡》、《伟大的前程》、《今天》、《苏维埃国家》等。她用这种办法，把过去 100 个摄影师偶然拍摄下来的纪录实况的影片变成了一种艺术和历史。维尔托夫的工作，给 1940 年后试图根据“活的资料”编写历史的新影片样式[①]，开辟了道路。

“奇异演员养成所”和“电影眼睛派”恰恰相反，它不仅不排斥舞台上的手法，而且还采用了市集表演、马戏团和游艺场中最强烈、最夸张的演技。同时它还将各种特技摄影运用到电影方面。柯静采夫和特拉乌别尔格曾以丑角登场的方式，导演了《十月党事件》——这是一部直接受先锋派戏剧影响的影片。

库里肖夫在他的“实验工作室”里特别为银幕培养了一些“活的模特儿”，即那些能以最富于表现力的方法为故事片服务的演员。库里肖夫同他的对立者维尔托夫一样，也强调蒙太奇的创造作用，并用一个著名的实验（过去被认为是他的门生普多夫金所作）来显示这种作用。

① 如《在苏联的二十四小时战斗》、英国影片《沙漠的胜利》、美国系列影片《我们为何而战》、美英合拍的影片《真正的光荣》等。

他从一部旧片中特意选出莫兹尤辛的一个毫无表情的特写镜头，把这一镜头和另外一些影片中表现一只汤碗、一口棺材以及一个孩子的镜头联结在一起。当这些镜头在不知底细的观众面前放映时，正如普多夫金所说的那样，他们对莫兹尤辛所表演出来的饥饿、悲痛或父爱的艺术，不禁为之神往。

库里肖夫在拍摄第一部苏联新学派的影片《西方先生在布尔什维克国家里的奇遇》里，运用了他这一理论。他在《遵守法律》中给予物体一种几乎和演员同样重要的地位。这种作法虽很可能是从“室内剧”得到的启发，但他和“室内剧”不同，很少给予各种物体以象征的意义。他的演员不是象物体那样保持着静的姿态，而是做出夸张的、省略的、做作的动作，和表现主义派的演技很相接近。

库里肖夫的朋友马雅可夫斯基，曾在他主编的先锋派杂志《列夫》上发表年轻的戏剧导演爱森斯坦的一篇文章，这位导演在文中宣布了一个新的方法，即“杂耍蒙太奇”。爱森斯坦原来是学习技术的，以后想当一名画家。他参加红军后，在军队里担任绘制宣传画的工作，以后又从事布景的设计，最后成为一个戏剧导演。他为“无产阶级文化剧院”导演的奥斯特洛夫斯基的一部戏剧中，在梅耶荷德的影响下，产生了他的“杂耍蒙太奇”的概念。采用“杂耍”这个名词是含有一种哲学的意义的，即指给予观众的一种强烈感觉而言[①]。而“蒙太奇”则是把在时间和空间里随意摄下来的一些“杂耍”

① 按“杂耍”（Attractions）在原文含有吸引力的意义。—— 译者

结合在一起。例如在奥斯特洛夫斯基那部极具古典风味的风俗喜剧《一个聪明人》中，原有表现小丑、卖艺人和走绳索者的场面，爱森斯坦在这些场面中插进了一部短片，名叫《格鲁莫夫的日记》。这部短片原应由维尔托夫来导演，但他迟迟未实践他的诺言，因此临时由爱森斯坦来担任导演。此后不久，爱森斯坦导演了他第一部长片《罢工》，在这部影片里他运用了杂耍蒙太奇的理论，把帝俄统治下屠杀工人的镜头和从屠宰场拍来的屠宰动物的镜头联系在一起，使之交替出现。

《罢工》一片虽然故事情节很混乱，可是它却很引人注意。苏联政府想纪念1905年的革命，将摄制影片的工作交给这位年仅25岁的新起的导演来担任，把他和当时老练的导演拉佐姆尼、维斯考夫斯基、柴可夫斯基等人一样看待。

《战舰波将金号》一片，是在敖德萨用几个星期的时间、由几个演员及敖德萨的市民和红海军的参加下摄成的。爱森斯坦在这部影片里，按照十月革命后“无产阶级文化剧院”所创始的表现“群众哑剧”的方法，使广大人民参加了这一伟大历史剧的演出，人数达一万人之多。

《战舰波将金号》在某种程度上，可以说是一部“重现实况”的影片，和阿尔弗莱德·柯林斯、齐卡、农居埃在二十年前拍摄影片的方法很相近似。爱森斯坦在这部影片中放弃使用他的“杂耍蒙太奇”。但在维尔托夫和先锋派文学的理论的影响下，他拒绝使用摄影场、化妆、布景，甚至演员。在这部影片里只有群众是唯一的主人公，演员只不过是一种“能干的临时角色”，对革命的领袖也只表现一些简短的侧面

形象。

把群众作为主人公的作法原易造成剧情的混乱，但严格地根据历史的时间顺序、叙述故事非常清楚的剧本，却创造了两个很有连贯性的集体人物，即波将金号战舰和敖德萨城。剧情是从这两个集体人物的对话和联系中展开的。

《战舰波将金号》最紧张的镜头是那个在石阶上射击的有名插曲。这个插曲的成功颇得力于严密紧张的画面剪辑，这些画面是由在当时堪称最杰出的摄影师基赛巧妙地设计和拍摄下来的。这一精美的片断可以说是代表爱森斯坦风格的最好例子，因为他把先锋派文学与戏剧的理论和维尔托夫及库里肖夫的理论结合在一起，并且又以他独有的天才改变了这些理论。群众的个性是通过面部的大特写以及对姿态和服装的细节描写表现出来的，而这些细节又是根据一种无与伦比的性格化意识来选定的。“电影的眼睛”摄取了一些即景；“活的模特儿”和马靴、石阶、铁窗、指挥刀、石狮子这些富于表现力的物体交替出现。此外，这个插曲又被一些激烈而悲痛的杂耍镜头，如母亲抱着孩子的尸体、空着的婴孩车孤零零地从石阶上滑下来、铁边夹鼻眼镜下面裂开的流着鲜血的眼睛等，加强了它的气氛。根据上述理论表现出来的这些镜头虽然有些过分和残酷，但它们却被片中俄国人民的革命高潮及爱森斯坦的真诚、激动、怜悯和他对人类的热爱以及对压迫者的愤怒所冲淡，因此显得并不十分刺眼。

《战舰波将金号》一片除在苏联以外，在别的国家，都被检查当局禁止上映；但在一些秘密放映会上，观众对它都表示热烈的赞许。禁映的结果，越发增加了这部被各国电影资

料馆争先恐后地加以收藏的杰作的威望。除了卓别林的作品以外，没有一部影片能赶得上这部影片的声誉。甚至反布尔什维克的头子戈培尔，在几年以后也不得不对这部作品表示钦佩，命令他所希特勒化的德国电影界给他拍摄一部类似《战舰波将金号》的影片。

《战舰波将金号》的成功，使爱森斯坦从此成为名列前茅的导演。苏联政府供给他一切资金、便利和自由来拍摄《旧与新》一片。他用了四年的时间来摄制这部作品，几次把差不多已经拍好的影片作废，重新再拍，他把拍下的 10 万米胶卷，剪辑到只剩下 2500 米。到 1927 年，他中止了这部影片的制作工作，导演了另一部影片，即描写 1917 年革命情况的《十月》。

《十月》这部影片的成绩并不十分美满。但片中却有很多优美的镜头，如冬宫的占领、沙皇酒窖的破坏、吊桥的插曲、克伦斯基的逃走等等。爱森斯坦以前的副导演亚力山大洛夫曾参与这部影片的编剧和导演工作，在他的影响下，片中出现了一些出人意外的、有时颇为牵强的幽默。影片故事在原版片中还清楚，但在英语版片中却使人很难看懂，这是因为被发行商重新加以剪辑的缘故。但爱森斯坦“巧妙的蒙太奇”所暗示的隐喻，在这部强有力的作品中有时做得过分勉强。

影片《旧与新》在法国上映时，改名为《总路线》，有很多地方被剪掉。爱森斯坦企图通过这部影片来歌颂当时尚未大规模实现的农业集体化。预测农村生活对于生活在城市里的爱森斯坦说来，原是一件困难的事。在美学上，他所表现

的“和谐的蒙太奇”变成了一种纯粹的隐喻，这种隐喻如果不是令人难以理解（例如在乳脂分离器的段落里插进喷泉的镜头），就是显得很幼稚可笑（例如用信管的爆炸来象征公牛的跳跃）。

但这些欠缺并没有妨碍影片《总路线》成为无声电影艺术末期的伟大成功作品之一（因为《战舰波将金号》所具有的那种完美性，在一般杰出的作品中是极少见的）。片中为了分房而被隔成两间的木屋、农民徒劳无益的求雨行列、拖拉机打破了个人的地界、农民看到乳脂分离器而感到惊奇的段落，以及讽刺富农生活的画面，所有这些都是伟大的电影片断。

在这部影片里，群众已让位于几个主人公。爱森斯坦在片中以一个对电影和戏剧毫无经验的农村姑娘玛丽亚·拉普吉娜充当主角。他几乎完全不用摄影棚或布景。他用不同的方式，继承了路易·卢米埃尔的（和维尔托夫的）作法，即“拍摄真实的自然的景象”。他曾这样规定他的目的：“把生活真实地、赤裸裸地重现出来，并由此揭示生活的社会意义和哲学意义。”

影片《总路线》是在《战舰波将金号》纪录式的描写基础上向前发展的一个标志。从这部影片开始，除了完美的蒙太奇和构图及强烈的“杂耍”镜头之外，爱森斯坦又显示出他比以前更加注重造型，如对主题的反复表现、形式的变化、形象的对位法及广泛隐喻的对位法等等。此外，这部影片也开始着意描写主人公的个性。

爱森斯坦在30岁正当声名鼎盛时期，离开本国，前往好

莱坞，在那里他遭到了严峻的考验。

爱森斯坦留下普多夫金在苏联，后者当时的名望已几乎和他并驾齐驱。这位做过技师、业余喜剧演员的新兴电影导演，是由库里肖夫培养出来的，他在库里肖夫的指导下，曾做过副导演、剪辑师、编剧和演员。在开始拍了一部喜剧片《棋迷》和一部阐明巴甫洛夫的生理学理论的纪录片《脑的机能》以后，普多夫金导演了他第一部大型影片《母亲》，这部影片是和他的老师库里肖夫的优秀作品《遵守法律》同一年拍摄的，后一影片系根据杰克·伦敦的小说改编，给人一种有力、严峻、粗犷的感觉，使人看了想起格里菲斯和“三角公司”所摄制的那些影片。但普多夫金根据高尔基小说拍摄的影片《母亲》，在改编技巧上却远远超过库里肖夫这部有名的作品。继这部影片以后，普多夫金又接连拍了《圣彼得堡的末日》和《成吉思汗的后代》。后一部影片的剧本是马雅可夫斯基的友人布里克编写的。

这三部杰出影片的剧本都以“思想觉悟”作为共同的主题。《母亲》一片中的母亲、《圣彼得堡的末日》一片中的青年农民、《成吉思汗的后代》一片中的蒙克，都是一些饱受生活折磨、逐渐认识到他们所属阶级的责任的人。普多夫金的影片在内容上是表现社会的影片，但在形式上则是属于心理学的作品，因为它是以一个主人公为中心来描写的。普多夫金和爱森斯坦相反，特别是维尔托夫相反，他必须靠一些杰出的演员来摄制影片。母亲就是由巴拉诺夫斯卡娅扮演的，巴塔洛夫扮演她的儿子，丘维洛夫扮演过农民、士兵，以后在《圣彼得堡的末日》中扮演革命者，英士基诺夫在《成吉思汗

的后代》中扮演那个动人的主角。普多夫金自己也具有优秀的演技，他是一位指导演员演技的极伟大的导演，从不允许夸张的演技。

《母亲》和《圣彼得堡的末日》的剧本是普多夫金和扎尔赫依合写的极其细致的作品。剧情发展曾经过详细的思考，和爱森斯坦的无声片故事情节的松散缺乏连贯性（只有《战舰波将金号》是例外）恰成鲜明的对照。普多夫金的剧本还规定了影片的蒙太奇，这种蒙太奇由于它的精密的准确性而格外显得完美。这部用数学似的准确的对位法把两三个主题穿插进去使其交错发展的作品，假如没有对人的爱作为主导思想的话，就很可能变得非常生硬。在这一点上，我们可以引用一下穆西纳克所作的比较，他认为爱森斯坦的影片好象是一种呐喊，而普多无金的影片则恰如一首很吸引人的抑扬顿挫的歌曲。

在普多夫金作品里，物体在人物旁边，起着重要的作用。在《母亲》一片中，毁坏了的挂钟、宪兵的马靴、建筑物的一角、铁的桥梁、从墙上面望见的梯子、拣来的一堆石子，这些物体都具有超出道具本身范围的作用。它们的使用有时是模仿库里肖夫的手法。例如，使搜查场面带有节奏感的雨点不断下滴的镜头，就和影片《遵守法律》中用沸腾的水来强调愤怒和谋杀的镜头很相似。正和“室内剧”中的情形相仿，物体具有一种象征的意义。但两者的用法却不一样，德国学派是用物体来象征不可避免的命运，而普多夫金的物体则恰如被政治犯拣来的石子，是作为武器用的。

“室内剧”对心理的描写始终局限在唯一的一个地点，这

个地点也是被用来象征不可避免的命运。普多夫金的作品则与此相反，他和格里菲斯一样，几乎经常应用多数地点。他用这种方法将一个典型的（非个别的）情况扩大而成为群众的情况，正如他使用这种方法使一些主题互相交错、并将它们隐喻地结合起来一样。

《母亲》这部影片的结尾部分就是这一风格的最典型的例子。母亲所参加的那个示威运动，使得她的儿子能够从监狱里逃了出来。除了剧情所要求的两个地点——街头和监狱以外，普多夫金还加进了第三个地点，即融化的冰河。春天的来临，象征着囚人将得到解放，冰河的融化，则含有群众开始行动起来的意义。这些比喻虽然用得有些过分，但和爱森斯坦的“杂耍蒙太奇”却完全不同，因为作为比喻的形象既不是和它们所处的时代背离，也不是和它们参与的剧情脱节的。例如影片表现儿子在浮动的冰块上奔跑，就表示他逃脱了警察的追捕。又如那座铁桥一再出现，象征强大武力就要用来镇压游行，它本身就意味着游行的结局，因为这座桥就是通往监狱的；在这里，它已经不只是一种比喻，而是象那城墙的一角或囚人在那里被屠杀的铁栅栏一样，成为剧情发展中的一个要素了。

心理的分析是和影片中的环境——如《母亲》中的郊区、《圣彼得堡的末日》中的交易所和工人区、《成吉思汗的后代》中东方蒙古的奇特风景——密切地结合在一起的。普多夫金和爱森斯坦一样，也喜好装饰性的形象。例如，圣彼得堡的壮丽或丑陋的铜像和建筑物，在蒙古隆重的佛教仪式中，平行地表现偶像的服装和帝国主义士兵的服装等等。

爱森斯坦和普多夫金之间虽然有某些类似的地方，但这两位伟大的导演根本各不相同，在所有的基本观点上，他们几乎是完全对立的。

出现在无声电影艺术末期的杜甫仁科，也和他的先辈维尔托夫、爱森斯坦、普多夫金有根本的不同。这位后起的导演生长在乌克兰。这一细节有它的重要性。因为苏维埃联盟是由许多与大俄罗斯民族性格极不相同的共和国组成的。在这些共和国—— 乌克兰共和国即是其中之一—— 当时已经有了独立而活跃的电影学派。生长在农民家庭里的杜甫仁科，在成为电影剧作家以前，曾当过小学教员、领事馆职员、报章漫画家和画家。他最早试拍的影片是一部喜剧片和一部侦探故事片 (即《爱的果实》和《外交信差的提包》)。他正式导演的作品《兹文尼郭拉》被爱森斯坦和普多夫金认为是一种“新生力量”的显现。在这部影片里，他以一个秘密的宝藏作为楔子，在壮丽的历史背景中，展示出从古代到现代的几个乌克兰的故事。

《兵工厂》具有更大的统一性。这部影片的故事是由杜甫仁科自己构思出来的 (他一直是自己影片的编剧)，描写被德军占领的乌克兰情况。影片三个特殊的插曲即铁路覆车的惨剧、罢工的爆发和暴动的失败，为一种新的风格作了开端。

覆车的惨剧是从表现一列满载着兴高采烈的复员士兵的火车开始的。火车失去司机的驾御，速度愈来愈快，惊惶失措的士兵跳车，被轧死在轨道上。列车脱轨的镜头被一个富有感染力的形象，即滚落在坡道上的一架手风琴，表现得触目惊心。影片的主人公在覆车后从地上爬起来说：“我将来要

做一个司机。”这句话似乎天真可笑，但因为说得那么泰然，和这一段落结尾时那种愈来愈快的节奏对比之下，就显得特别有力。字幕解说在杜甫仁科这部影片里占着很重要的地位，并且具有一种诗意。他的影片如果没有这种字幕解说，就很难使人看懂，结果必然使影片丧失其一部分价值。在无声电影末期，这种用文字来解说情节的方法，显示了有声电影在美学上的必要性。

罢工的爆发这一插曲是以一种“不动的形象”作为表现剧情的主要方法。因兵工厂工人罢工而停止转动的机器，是和“奸细们”在他们房间里侧着耳朵倾听外面动静的不动形象交替地出现的，这种不动的形象表现得既紧张而又自然，比起“活的模特儿”的夸张动作，更富于感染力。

影片以一个比喻的手法结束。掀起暴动的工人被枪杀。但被子弹打穿的主人公虽然快要死去，却仍继续向前迈进。在这一充满文学气息和诗意的画面里，杜甫仁科的简洁手法获得成功的地方，正是冈斯夸张的手法遭到失败的地方。抒情的表现手法显然是这位乌克兰大导演最突出的特点。

杜甫仁科在他的那部杰出的无声片《土地》中，采取了抒情诗中三个伟大的“永恒”的主题，即：爱情、死亡和取之不尽的富饶的大自然。影片主题完全是现代的，它和《总路线》的主题一样，描写土地集体化的斗争和它所遭到的困难。

爱森斯坦所不善于处理的农村环境，在农民出身的杜甫仁科的手里却处理得非常成功。在影片《土地》里，他表现了伟大画家的那种热烈的情感和几个由于真实而极感人的造

型主题，如阴云密布的天空下的农田、阳光照耀下波动着的麦穗、秋雨飘打下的累累苹果、乌克兰的国花向日葵等等。

影片的一个中心插曲最足以显示杜甫仁科手法的特征。银幕上映出田野、夜晚、农家和他们的菜园，以及低垂的向日葵。在炎热的夏夜里到处有一对对的情侣偎依在一起，小伙子的手搂着姑娘们的腰，嘴唇相接，呼吸相通，一对对的情侣象塑像般的静止不动，只有他们的呼吸是唯一的动作。这种表现狂热爱情的画面，在过去银幕上从未出现过。在这些情侣当中，出现了影片的主人公——集体农庄的主席，和他的未婚妻拥抱着。随后，他离开了她，沿着一条两边有篱笆的道路，漫步向前走去，一面闭着眼睛回想他所爱的那个少女的形象。接着他忽然在夜间一个人跳起舞来。步子越跳越快，越跳越大，然后突然跌倒在地上，一动也不动了。原来他被躲在篱笆后面的富农开枪打死了。在这一从爱的不动形象到死的不动形象的情节之后，紧跟着就出现了送葬的场面。牺牲者躺在棺材里，面孔露在外面，由一些边走边唱挽歌的青年男女引导着前进。沿着篱笆夹道，树叶和结着累累果实的树枝轻轻地在死者的脸上掠过。当送葬的行列通过时，一个怀孕的女人用手在脸上划着十字，面孔上露出那种产前痛苦的神情。

人们很难在维尔托夫的“电影眼睛”里，在爱森斯坦敲打饶钹的“杂耍镜头”里，或者在普多夫金用对位法造成的巧妙的格调变化里，找到这种抒情的诗意和热烈爱情的镜头。这种镜头即使是最天真的类比，也能给人一种深刻的共鸣和真实感。有声电影的出现虽然妨碍了《土地》一片在外国获

得成功——这部影片直到1931年方始输出国外，但杜甫仁科这部影片对法国和英国的年轻电影创作者说来，显然起了极大的影响。它的抒情风格对纪录电影学派也修正了他们那种严格而有些拘谨的“电影眼睛”的作法。

以上四位苏联电影大师以他们相反的风格、性格和故事主题各树一帜。但是这四位大师还不能将一个丰富而多采的时代的全部趋向表现出来。

除以上他们的杰出作品以外，苏联还有很多重要的影片；我们在这里只能概略地提一提这些影片的片名和摄制者的姓名。

旧俄时代的导演，在新时代里已经显得落后，可以说他们没有产生过一部真正重要的作品；但加尔金的《十字架与毛瑟枪》却给人一种粗犷的雄伟感觉；普洛塔占诺夫的讽刺片（如《圣约尔根节》、《三百万卢布的诉讼案》），也具有稍嫌粗俗的想象力；热里雅布日斯基的《邮政局长》则显示了一位极有名的演员、即斯坦尼斯拉夫斯基培养出来的莫斯克文的才能；最后，维斯考夫斯基的《暗淡的礼拜天》则含有一些极优美的群众运动的镜头。

在年轻的导演中，“奇异演员养成所”以它对演技独创性的极端注重和在题材中突出杂技的形式，而自成一派。在这方面，柯静采夫及特拉乌别尔格的作品我们留待以后再来叙述。特拉乌别尔格之弟伊利亚·特拉乌别尔格曾在《蓝色快车》（又名《蒙古列车》）中，表现了一种杰出的轻松活泼的情调和一种可与美国影片相媲美的运动感。尤特凯维奇在《花边》一片中显示了他那修养有素的精细入微的描写。艾尔

姆列尔则以一种很近似于“奇异演员养成所”的风格，导演了《帝国的废墟》（又名《失去记忆的人》）一片。另一方面奥赫洛普科夫（曾从事于先锋派戏剧，他那种奇特的“新现实主义的”试验曾给先锋派戏剧很大影响）则在他的《被出卖的欲望》一片里应用了他的理论。费多尔·奥齐普由于摄制《黄皮护照》一片获得成功，以后在柏林又导演了一部由普多夫金主演的影片《活尸》，此后他流亡国外，堕落到专门拍摄一些商业性的电影。莱兹曼的《苦役场》、顿斯阔伊的《异乡河岸》、吉甘的《战神》和瓦西里耶夫兄弟的《冰河上的探险》，这些技巧还不大高明的影片只是一种风格的练习，通过这些练习，他们以后终于产生了优良的作品。

罗姆的《地下室中的三个男女》（又名《床和沙发》）一片在国外颇获好评，它是一部表现三角恋爱在苏维埃新的社会道德中变成怎样一种情形的影片。旧俄时代的电影演员欧尔加·普列奥布拉金斯卡娅所拍的《罪恶的村庄》（又名《梁赞的婆娘们》）是一部充满新鲜气息和丰富的民间传说色彩的影片，其中有些镜头——虽然是很小的一部分——可以说是为杜甫仁科开辟了先路。

在五年期间，苏联影片的生产不仅数量上非常丰富，而且包括各种各样的样式。和别的国家相比较，瑞典电影此时只限于表现真实；1920 年的法国电影大师们则迷失于造型上的琐碎形式之中；而 1925 年以前的德国也只出现了三个人物和两种流派。

苏联电影的勃兴，只有 1915 年美国电影的突然兴起堪与比较。但是美国电影学派的发明和人物虽有助于爱森斯坦和

普多夫金找到他们的道路，可是这些发明与人物与其说是出于有意识的创造，倒莫如说是在无意中发现的，而且很快地堕落到为商业性的电影服务。在苏联，个人的创造则可以有无限制的发展。各种不同的、甚至对立的风格都获得发展的便利。这种情况乍一看来好象和电影国有化政策相矛盾似的，实际上国有化并不排斥按照制片厂或各加盟共和国来设立独立的制片公司。这些公司都有各自不同的特点，如“全俄照相电影股份公司”、“国际工人救济委员会影片公司”和“全乌克兰照相电影管理局”等，就都各有它们自己的特征。而另一方面，从前那种只注意营利的商业作风，在苏联电影事业上则已完全消灭了。

除了天才的维尔托夫之外，苏联纪录电影在 1925 年至 1935 年间也产生了一些重要的作品，如布里奥赫和斯捷潘诺夫的《上海纪事》（1928 年），是一幅触目惊心的社会画，显示童工在工厂里的劳动和悲惨情景；图林与阿隆的《土西铁路》（1929 年）是一部描写中央亚细亚建设铁路的史诗；莱兹曼的《大地在渴望》（1931 年）虽然也象《土西铁路》那样，过于注重形式，但却能显示出一种征服自然、使不毛之地成为良田的诗意。波谢里斯基的《车留斯金探险船工作者》（1934 年）和特罗雅诺夫斯基的《巴巴宁探险记》（1937 年）是两部继承《斯科特南极探险记》的传统的优美的北极探险片。世界最优秀的新闻片摄影师之一的卡尔曼拍了两部激动人心的纪录片，报道西班牙的内战（1937 年）和中国的战争（1938 年）；此外还有几部关于青年节的优美纪录片，在 1940 年之前，这类影片中最杰出的一部是卡拉托卓夫拍摄的《青春进

行曲》。

由于电影事业在苏联是建立在前所未有的基础之上，所以新的学派能够获得迅速的成功。从1919年电影事业国有化的法令颁布以后，电影在苏联已不再是一种金融投机的工具，生产影片的目的也不再是为投下的资金增殖利润了。电影由此在本质上成为一种文化的工具、一种“真正民主的极大众化的艺术”(普多夫金语)，为千百万观众表达出他们的思想、感情、愿望和意志。苏联电影创作者从最初时期起就认识到他们是“灵魂的工程师”(正如斯大林以后所说的那样)，正是由于这个缘故，所以他们的作品能产生很大的反应，影响到本国国境以外的国家。

第十一章

法国和世界的先锋派电影

先锋派出现于电影方面大约在1925年前后，比它出现于绘画或诗歌方面晚了一二十年。1914年以前，阿波利内尔、毕加索和麦克斯·雅各布[①]曾以当时他们对于酒店的窗饰和苏维斯特与亚兰合著的小说《芳托马斯》那种出于兴趣的注意，关心过某几部影片。

此后不久，未来派的热烈倡导者马利内蒂（后来成为意大利科学院院士，死于墨索里尼统治时期）把电影也列入了他们新的表现方法之内。大战爆发使瓦伦蒂纳·德·圣波温的第一部未来派影片未获实现，但马利内蒂的门徒、戏剧家勃拉盖格利亚，却拍摄了一部由丽达·波莱丽主演、具有未来派风格的布景的影片，名叫《邪恶的诱惑》。可是这部影片

① 纪约姆·阿波利内尔（1880—1918），法国象征派诗人；毕加索（1881—1973），侨居法国的西班牙画家；麦克斯·雅各布（1874—1944），法国作家。—— 译者

与其说是先锋派电影的先声，倒不如说是一部预示卡里加里主义的作品……。

德吕克和他的友人，是从象征主义、俄罗斯的芭蕾舞或保罗·克劳台尔[①]的戏剧中培养出来的。他们对于后来产生先锋派的达达主义及立体主义，并不很感兴趣。但由于他们团结了那些将电影置于其他各种艺术同等地位的人，因此替后来的先锋派开辟了道路。在这方面，卡努陀的努力起了极积极的作用，他曾创立一个很活跃的团体，名叫“第七艺术之友俱乐部”，德吕克本人也组织了一个“电影俱乐部”，使文艺作家和电影创作者经常在那里会面。

这些“电影俱乐部”不久就发生了变化。它们分布各地，变成了一种对电影有鉴赏能力和热情的观众的团体，经常不公开地放映新片，并展开热烈的讨论。无声电影末期，在法国巴黎和外省城市约有 20 多个这样的组织，它们在谢尔曼·杜拉克领导下，联合组成为一个全国性的团体。在其他国家也有着类似的组织，如比利时的“影片俱乐部”、荷兰的“电影联盟”、德国的“电影之友社”、伦敦的“电影协会”，以及纽约的“电影艺术协会”等等。

从 1920 年开始萌芽的先锋派运动也在另一种形式下，即在较倾向于商业化和较广泛地和一般观众接触的形式下发展起来的。在很多大城市里出现了一些“专门性的影院”，这种影院因和先锋派的剧院很相近似，因此被称作“先锋影场”或“先锋影院”。例如，在巴黎有让·梯德斯哥在著名的约克·

① 法国作家、戏剧家、诗人（1868—1955）。—— 译者

柯布刚停业的剧院旧址创办的“老鸽笼影院”；此外，还有“乌苏林影场”、“巴黎之眼”和“第二十八号影场”等名称的电影院。在有名的“乌苏林影场”开幕典礼上，演员泰里埃和米尔迦曾这样说明他们的宗旨：“我们要从巴黎拉丁区的优秀作家、艺术家、知识分子中间来寻找我们的观众……凡是足以代表一种独创性、一种价值、一种努力的作品，在我们的银幕上都将有它们的地位……”

先锋派的观众只限于一些“优秀的知识分子”，这一点是它和苏联的“实验工作室”不同的地方；虽然两者在文学上和美学上的观点颇相类似，但“实验工作室”的企图，从它创立之日起，却在获得广大的观众。

达达主义是先锋派初期影片的根源。这个文学上的派别，这个具有破坏性而激烈否定传统的运动，是由罗马尼亚的年轻诗人特利斯坦·柴拉于 1916 年在瑞士苏黎世创立的。瑞典画家维金·艾格林在 1917 年开始创造一种“造型对位法”的连环绘画，这种绘画不久即采取长达几米的卷画形式（如 1919 年所绘的《横直线群》，1920 年所绘的《对角线交响乐》）。1921 年在“乌发公司”的支持下，他在德国摄制了一部名叫《对角线交响乐》的影片，这是一种由螺旋形和梳齿形的线条组成的抽象动画片。艾格林在他故世前的 1924 年，还完成了《平行线交响乐》和《地平线交响乐》两部动画片。

另一个德国画家汉斯·里希特绘制了一部由黑、灰、白色的正方形及长方形的跳动形象构成的影片，名叫《第二十一号节奏》。第三位画家华尔特·罗特曼最初绘制了一部由一些模糊不清、很象爱克斯光检查器中所看到的形体构成的影

片，名叫《第一号作品》。罗特曼是第一个获得广大观众的人，他在摄制了另一些编号的“作品”以后，应弗立茨·朗格的要求，在《尼伯龙根》一片中插进一段《鹰之梦》的插曲，表现一些抽象的、象徽章形的物体的无声舞蹈。

从《对角线交响乐》、《第二十三号节奏》、《第四号作品》这样一些片名可以看出德国抽象派的意图是用一些活动的几何图形，象管弦乐队中的各种声调那样，来创造他们所谓的“沉默的旋律”和真正“视觉的交响乐”。

1921 年维金·艾格林曾这样规定他的计划：“我要在纯艺术领域内造成一种重大的变革，即一种抽象的形态，就象通过听觉传达给我们的音乐感觉一样。”

德国先锋派内容严肃的作品，同充满快乐讥讽情调的法国先锋派的初期影片—— 如达达派美国籍摄影师曼·雷伊所摄制的《回到理性》，立体派画家费尔南·莱谢尔的《机器舞蹈》及雷内·克莱尔为弗兰西斯·皮卡比亚摄制的《幕间节目》等影片—— 适成强烈的对照。

《机器舞蹈》一片，正如片名所显示的那样，是一部表现物体和齿轮舞蹈的影片，这些物体和齿轮，是用动作的节奏或形状的类似联结在一起的。它不是一部抽象的影片，片中物体几乎都是一些我们日常生活中常见的东西，例如：游戏场的气枪、活动的木马、市场上的商品、摇彩的轮盘、银色玻璃球等。人物在这部影片里并没有完全被排斥，幽默感在它最后的主题，即根据报纸上“价值 300 万法郎的首饰失盗”这一头号新闻略加改变的主题上，表现得非常突出。在这部影片里，费尔南·莱谢尔在杜德莱·茂费的协助下，把

他绘画上的特点，即故意加以简化的景象，搬上了银幕。

《幕间节目》是一部娱乐性质的影片，它是穿插在鲁尔夫·德·马雷请弗兰西斯·皮卡比亚编写的一出芭蕾舞剧演出中间休息时放映的。鲁尔夫·德·马雷当时和一些先锋派的画家和诗人合作，在巴黎领导着一个瑞典的芭蕾舞剧团。

弗兰西斯·皮卡比亚是一位画家和诗人，他和特利斯坦·柴拉及安德烈·布列顿同样是达达主义运动的领导人物。他所表现的幽默有时很近似故弄玄虚，如他所编写的芭蕾舞剧名称就采取巴黎香谢丽舍剧院的通告《今晚休息》。因此剧院有时虽贴出“休息”的通知，而不明底细的赶时髦的人仍会拥挤在真正休息的剧院门前。因此皮卡比亚请雷内·克莱尔摄制在幕间放映的影片，就自然被称为《幕间节目》了。

雷内·克莱尔的本名叫做雷内·修梅特，是巴黎一个商人的儿子。他拒绝继承父业，曾当过新闻记者，在费雅德的系列影片中担任过不重要的角色。在充当约克·德·巴隆塞里的助手以后，他导演了第一部影片《沉睡的巴黎》，从此遂成为一位电影导演。这部影片的剧本是克莱尔自己编写的，具有和费雅德或雅塞的影片相类似的出发点：描写一个疯癫的科学家，用一种魔光使巴黎陷于沉睡状态。这部以有限的资金在露天拍成的影片，所以具有艺术价值，是因为片中克莱尔用轻松的讽刺，描绘了八个人物生活在死寂的巴黎的情况。他叫摄影师德发西奥和吉夏尔拍摄的美丽画面，使他继他的老师费雅德之后成为巴黎一个诗人；艾菲尔铁塔可说是他这部影片里一个真正的演员。

弗兰西斯·皮卡比亚为《幕间节目》所写的剧本只是两

页极简单的说明书。雷内·克莱尔却从中发掘各种主题，把这些主题编成一个总体，加以剪辑，使其产生节奏感，而且将内容大大加以扩充。

某些自称博学的人曾故作聪明来解释影片《幕间节目》，他们认为这部影片是一个男子在节日市场作了通宵夜游以后，昏昏沉沉地睡去后所做的恶梦。这种同样可应用于影片《机器舞蹈》的解释，正如有人因埃立克·萨蒂写了《梨形交响乐》而遂认他是一个园艺家的说法一样，同是一种愚蠢的无知。片中皮卡比亚和克莱尔用来装扮瑞典芭蕾舞剧团女主角的黑色假胡子和铁边眼镜，对于那些企图为这部影片构造一个完整的故事情节的人们无异是一个警告。实际上《幕间节目》这部影片的真正主旨不过是达达主义的诗意和它对令人惊奇的或神秘的比喻的爱好而已。

《幕间节目》第一部分把三四个主题巧妙地和很有节奏地糅合在一起，它是在巴黎香谢丽舍剧院临时布置的一个小摄影场里，利用一幅巴黎的全景画，一些圆柱形的烟囱和一位舞女优美动人的缓慢舞蹈来演出的。片中短暂地出现几个达达主义者的娱乐镜头，如曼·雷伊和画家杜向在下棋，皮卡比亚和音乐家埃立克·萨蒂在搬运一尊大炮。然后是瑞典舞蹈团的明星让·布尔林滑稽地穿着蒂罗尔地方猎人的服装，出现在剧场的屋顶上面。皮卡比亚在开枪把他的人物打死以后，就把剧情引到出殡和追逐场面。

出殡的葬礼是在吕那杂耍场的奇特布景中，以一种庄严的节奏开始的。一匹骆驼拖着的灵车，一位打扮得象银行出纳员的牧师，象圆奶油面包似的花圈，所有这些都是达达主

义的典型细节，在当时特利斯坦·柴拉或路易·阿拉贡的戏剧中，曾经出现过。但这些“噱头”也来自达达主义曾受其影响的战前喜剧电影。先锋派手法支配着《幕间节目》的第一部分，而战前喜剧的手法则显现在第二部分，即从送葬行列出发起，开始表现出来。在这行列中有作者的朋友（如马赛尔·阿夏尔、乔治·夏仑索尔、皮埃尔·西兹等）和那些在费雅德或让·杜朗的影片中出现过的傀儡人物（如伪装的膝行者、丈母娘、瞽脚的画家、肥胖的绅士等等）。影片除了应用叠印、形象的变形和快速的蒙太奇等形式上的技巧以外，还按照百代公司或麦克·塞纳特的“追逐片”的常规使剧情不断地向前发展。灵车以不断加快的速度沿着吕那杂耍场的布景铁道驰去，越过圣克罗德山岗，又穿过毕迦迪海岸，载着棺木在大自然界中奔驰。在影片结尾时，让·布尔林穿着象魔术师梅里爱那样的服装，用一种魔术使追赶他的人们的形象消失，然后又使自己的形象也从银幕上消失。

埃立克·萨蒂为这部娱乐性的影片写了一个很有讽刺性和节奏感的伴奏曲，很紧密地和画面结合在一起。

在拍了《幕间节目》之后，雷内·克莱尔在《红磨坊的幽灵》一片中，又一次采用《沉睡的巴黎》这部影片的方式，用巧妙的叠印特技把巴黎某一地区的风景表现得极富于诗意。但是这部影片结果却和《幻想的旅行》一片同样没有什么出色的地方。在后一部影片中，克莱尔原想重现《幕间节目》那种新颖和即兴式的笑料，但结果也没有成功。《红磨坊的幽灵》的错误也许在于它把故事情节放在一种不相称的布景中来演出，这种布景很象巴黎的“迷宫”和葛莱凡蜡人馆。

由于克莱尔过于追求诗意，结果反而使诗意完全丧失。克莱尔以后又取材于一本平庸的小说，拍了一部闹剧式的影片，名叫《风的俘虏》，从这部影片起，可以说先锋派已走上使德吕克的一些朋友们遭到失败的商业性的道路。

在《机器舞蹈》及《幕间节目》获得成功以后，法国先锋派漫无目的地摸索着自己的道路。贵族出身的埃梯安·德·波蒙伯爵，想以他经营的“巴黎夜总会”来和瑞典芭蕾舞剧团竞争，因此委托雷内·克莱尔的哥哥亨利·修梅特来摄制几部影片。但后者摄制出来的《光和速度的反射》一片，只不过是聚光灯下一些结晶形物体的堆积和从汽车中拍摄下来的一些森林画面的拙劣剪辑而已。倒是《艾马克·巴基亚》一片里的几何形与棋盘形的物象，或《海星》一片里那些系统地加以夸大的晕化画面，比它要好些，但这些由曼·雷伊根据诗人劳伯特·第诺斯所写的剧本拍摄的影片，由于过于追求“抽象的”照相，因此完全缺少电影中所不可缺少的节奏和运动。克劳德·奥当—拉哈的影片《社会新闻》以及让·格莱米永的影片《机械照相术》也都远不能和《幕间节目》相比。至于让·雷诺阿的第一部作品《水上姑娘》是否可以列入先锋派的电影，还很有疑问，因为在这部影片中，自然风景、剧本、演员和近似印象主义的画面，占了很重要的地位。

继抽象艺术和达达主义之后，法国电影走向了超现实主义的道路。谢尔曼·杜拉克根据诗人安东南·阿尔都所写的剧本摄制的《贝壳与僧侣》，可说是第一部超现实主义的作品。阿尔都因为没有能够在这部影片里充任主角，颇感不满，曾纠集了他的朋友们到乌苏林影场大闹一场。这部影片并非没

有缺点，这些缺点主要是由于剧本过于天真地追求“诗意”和心理分析，导演的生硬倒还在其次。谢尔曼·杜拉克比较擅长于摄制《第 957 号唱片》、《阿拉伯花饰》和《节奏与变调》这类的影片。在这些影片中，她用不同的方式模仿里希特和罗特曼的某些手法，使形象的活动与肖邦或德彪西的音乐相适应。她在这些影片中能够把她深刻的感觉和音乐的修养充分发挥出来，反之阿尔都剧本中那种夸张的激烈情节，却和她的性格不甚适合。

继上一超现实主义的最初作品以后拍摄的《一条安达鲁狗》，和影片《幕间节目》同样是先锋派的杰出作品。劳特雷阿蒙[①]说它“象手术台上一把雨伞和一架缝纫机碰在一起那样的美”，这句话在当时成了超现实主义的金科玉律，而我们对于《一条安达鲁狗》一片的意义也应该从这句话来理解。

本杰明·彼雷的诗或麦克斯·爱恩斯特的绘画，当时都是建立在一些语句或形象的奇特而不谐调的接合上面的。这种奇特的接合，可以出于潜意识（即所谓“自动的书写”）或纯粹的偶合（即所谓“优美的骸体”），也可以出于一种对无缘故、对荒诞不经和对富于诗意的新比喻形式的共同要求。布努艾尔正是这样在画家萨尔瓦多·达利的协助下写出《一条安达鲁狗》的剧本的。

随后，有人以为这部影片的整个剧情可以用心理分析来解释。例如影片中有这样一个插曲：主人公想要拥抱他所渴

① 法国作家（1846—1870），超现实主义派尊之为该派先驱人物之一。——译者

望的女人，结果却被两根系着南瓜的长绳和两个修道士及一架堆满烂驴肉的大钢琴所阻挠，未能达到他的欲望。按照这些注释家的解释，这些比喻可以用一句话来说明，即“恋爱”(由主人公的冲动来表示）和性欲（由南瓜来表示）受到宗教的偏见（由修道士来表示）和资产阶级的教育（由大钢琴来表示）的束缚（由长绳索表示)”。

其实布努艾尔和达利写这个剧本时，他们故意追求一些令人惊奇的怪诞的道具，并没有想使这些道具具有什么象征的意义。这种对惊人的、激烈的、使人难以忍受的效果的追求，和爱森斯坦的“杂耍镜头”的原始观念很相近似。因此，这两种手法，虽然出于不同的先锋派别，但在理论方面却有共同的来源。

《一条安达鲁狗》虽并不含有什么暗示的意义，但却经常地应用超现实主义的、甚或古典的比喻法。例如被一片浮云分成两半的月亮，用来比喻被割破的眼睛，由此引出那个眼睛被剃刀一下子划开的有名画面。

影片《幕间节目》最突出的是轻松愉快的即兴式的描写，作者对死亡的蔑视是通过滑稽的葬礼和追逐场面来表达的。但成为超现实主义者的达达主义者却不是这样，他们提出了下面这样一个问题，即：自杀是不是一条出路？他们对这问题如此急于求得解答，以至有一个达达主义者竟吞服了安眠药。在《幕间节目》中，皮卡比亚开玩笑似的向布尔林瞄准的假卡宾枪，到了《一条安达鲁狗》中就变成了演员皮埃尔·巴契夫手中用来残酷地打死自己的魔术手枪。前一影片是一出轻松愉快的滑稽剧，很象学生的起哄；而后一影片则是

一种令人不安的发疯似的绝望，一种无政府主义的骚乱，它同时向列宁和达赖喇嘛求救，对金钱与劳动、宗教与理智、西方世界与文化，不分青红皂白地一律加以诅咒。

所有这种超现实主义的“世纪病”，在《一条安达鲁狗》里表现得淋漓尽致，它成了盲目反抗的青年知识分子的写照。这种无力的愤怒呼声所表现的真实情感，使这部影片具有一种人间悲剧的气氛。

以上这些特点在《诗人之血》一片里是找不到的。在这部影片中，让·谷克多在造型方面虽受到某些超现实主义的电影或诗的影响，但人们却不能把它称之为超现实主义的影片，因为作者只是利用了技巧的多样化来表现他所惯用的主题。作者对那些穿短披肩的小学生的热爱，对天使或青年英雄的崇拜，对特技摄影以及技巧效果（包括焰火）的极度偏好，所有这一切构成了这部矫揉做作、炫耀技巧的影片的特征。女性在这部影片里也占有相当地位，但它所特别刻画的乃是一个戴夹鼻眼镜、心理变态的老女教师。让·谷克多的手法给人的印象乃是一个对自己、对社会都感到满意的玩弄艺术的人的那种虚饰做作。这部影片是由诺阿叶子爵在摄制曼·雷伊的《赌城的秘密》一片以后出资摄制的，在此片以后，他还资助布努艾尔摄制了《黄金时代》一片。

《黄金时代》这部新片进一步加强了《一条安达鲁狗》中对先锋派初期那种无故炫耀技术的作法。影片在格调平凡而近乎庸俗的画面中间，协调地穿插了一些从新闻片和从一部描写蝎子生活的纪录片中剪下来的片断。这种“客观的”展览就象大百货公司的商品陈列，超现实主义者把这些平庸的

形象剪接在一起，用来表现他们所谓的“优美的骸体”的奇特蒙太奇。

影片《一条安达鲁狗》，使人感到好象走进一个竞技场，到处都是马、枪、剑、喊叫声以及一些莫名其妙的道具。但到《黄金时代》一片摄成时，超现实主义的理论家安德烈·布列顿却声言今后应该用精神分析来解释劳特雷阿蒙的那句名言。照他的解释，手术台象征着床，缝纫机象征着女人，而雨伞则象征着男人……

布努艾尔和达利所写的《黄金时代》的剧本，是试图用弗洛伊德、劳特雷阿蒙、萨特和卡尔·马克思这些人的学说来说明世界。导演甚至想借用《共产党宣言》中的一句话“利己主义计较的冰水”来作为他这部作品的名称。但加斯东·莫笃所饰的影片主人公，却和马尔多罗尔或芳托马斯同一类型。他用鞭打一个瞎子来表示反对慈善，伪装为社会服务来攻击社会，而且沉溺于肉欲的、兽性的和近乎神秘的爱情而不能自拔。

愤怒和泛性欲主义在这部影片里表现得非常突出，它并且有意识地应用暗示的手法。例如那些幼稚得象中学生的戏谑而不象心理分析的性的象征；或那种所谓“革命”的比喻，表现一个高贵的社交场所，忽然冲进一辆垃圾车，车上坐着几个喝得满面通红的抬土工人。《黄金时代》虽因内容极度混乱而令人看了感到不快，但它却标志着一种思想觉悟的开始。布努艾尔一直要到他抛弃掉了形式主义的技巧和超现实主义的比喻以后，方才在他那部具有社会意义的纪录片《无粮的土地》里为无政府主义的反抗与绝望找到了一条正确的出路。

这部由爱利·洛泰尔和皮埃尔·于尼克协助拍成的影片，描写西班牙一个最穷困的名叫犹尔德的地方。它在动物片和旅游片那样客观的形式下隐藏着作者对社会严厉的控诉。在今天看来，《无粮的土地》正说明并预示了西班牙的内战。那次内战期间，长枪党人[①]枪杀了布努艾尔的友人—— 胡安·维森斯和迦尔西雅·洛尔加，而萨尔瓦多·达利则在纽约替佛朗哥的大使画像。

这种演进和分化，乃是所有先锋派和年轻一代的知识分子所共有的特点。在电影界，使先锋派转向纪录电影的这股潮流，并不是在《无粮的土地》出现时才开始的。早在产生先锋派的时候，纪录主义的潮流就已经和德国的抽象派，“纯粹电影”或法国的超现实主义一起涌现出来了。

这个趋势不久就代替了其他各种趋势。抽象电影当时所以还能存在，是因为它把彩色的几何图形和古典音乐结合在一起。华尔特·罗特曼的门徒奥斯卡·费辛格在德国把《第七、第八练习曲》、《绿色乐章》和杜卡斯的《魔术师的徒弟》、勃拉姆斯的《第五号舞曲》拍成影片以后，又在美国应用上一方法，杰出地摄制了李斯特的《匈牙利狂想曲》和葛许温的《蓝色狂想曲》。费辛格这种独创性的尝试，以后被沃尔特·迪斯尼在他的《幻想曲》第一集 （即巴赫的《赋格曲》和《托卡泰曲》）中，加以抄袭和庸俗化。这种影片样式当时却颇有发展的希望。

与此相反，达达主义的电影或超现实主义的电影，则以

① 1933 年 10 月佛朗哥组织的法西斯政党。—— 译者

《黄金时代》这部影片而告结束。今天只有美国某些落后于时代的人们，才会对这种电影感到新奇。先锋派运动到达好莱坞很晚，它是随法国人罗伯特·弗劳莱试拍的卡里加里式的作品（即《好莱坞号外》、《零度的爱情》）而传入好莱坞的。抽象电影曾因摄影师拉尔夫·斯坦纳和玛丽·爱伦·布特、刘易斯·约可布、约瑟夫·希林格等人试拍的作品而在纽约流行过一时。玛耶·德连晚近摄制的影片，也就是旧日超现实主义陈腐的遗迹。汉斯·里希特在曼·雷伊、杜向、卡尔德、麦克斯·爱恩斯特、费尔南·莱谢尔共同合作下摄制的《钱能买到的梦》，也颇有价值，但这部彩色片实际上也仅限于采用一些二十年前甚至更早以前用过的主题或造型的题材。它在 1945 年只是综合了过去的一些经验，而不是复活一种已经消失的影片样式。

阿尔倍托·卡瓦尔康蒂摄制的《只有几小时》一片，可被认为是先锋派中纪录主义潮流的首次表现。这部影片用一个相当灵活的情节来显示一个大都市从早到晚的情况。卡瓦尔康蒂摄制的另一部根据一个民间歌谣改编的影片《小莉丽》，则已预示了他第一部大型片《在码头上》中的那种“平民主义”，后一影片乃是一部继承德吕克的《狂热》和让·爱浦斯坦的《忠诚的心》的传统的作品。卡瓦尔康蒂在开始时与其说是一个纯先锋派的人物，倒不如说他更接近于让·雷诺阿，后者当时在电影中致力于表现一些适合于他的妻子、即女演员凯塞琳·海斯林（曾主演雷诺阿第一部长片《水上姑娘》）的演技的传奇、幻想和怪诞的故事。

根据左拉的原作摄制的《娜娜》，是雷诺阿在德国制片厂

能够按照自己的兴趣来导演的一部长片。但是这部有他一部分投资的作品在上映收入上并不成功，因此，他以后不得不改而摄制一些商业性的影片（如《穷乡僻壤》和《古城比武记》等）。这种情况正和他的朋友卡瓦尔康蒂摄制《弗拉卡斯上尉》一样。但雷诺阿曾替“老鸽笼”摄影场摄制了一部根据安徒生童话改编的《卖火柴的小姑娘》，在这部影片中，他企图用摄影场的布景、模型和巧妙的摄影手法，来创造一个梦幻的世界。可是雷诺阿在模仿梅里爱和表现主义者的技巧上却赶不上他模仿左拉或斯特劳亨的技巧那样成功。

让·格莱米永在无声电影末期导演了两部长故事片。他的《灯塔看守人》一片并不是一出闹剧，而是一部得益于苏联和德国的纪录片经验的作品，片中两个人物几乎只在灯塔和它的楼梯的布景中活动。但此片同《马尔东纳》一样，没有获得广大的观众。

苏联电影的兴起，加速了先锋派趋向于纪录电影一途。它给予先锋派的电影以人物和物体应同样重要的观念。代表先锋派末期的两部影片，就是以具有社会性的人作为主题的：拉贡布（曾任雷内·克莱尔的副导演）摄制的《郊区》，几乎完全以纪录片形式来描写巴黎的贫民生活；让·维果摄制的《尼斯的景象》，则是一部激烈抨击社会的作品。

在德国，先锋派电影受维尔托夫的影响很大。另一方面汉斯·里希特又把影片《幕间节目》中的一些手法，应用到他的一部以兴德密斯[1]的音乐为基础、具有讽刺性幻想的杰

① 德国现代作曲家。—— 译者

出影片《帽子的游戏》(德文原名《午前的幽灵》)中。但他在影片《赛跑交响乐》中,却采取了“电影眼睛派”的手法,用动作的类比把一些从群众中拍摄下来的镜头讽刺地联结在一起。他从1926年宣布“我们要有政治性的影片”以后,就开始在先锋派电影中采取一些社会性的题材(例如影片《通货膨胀》)。以后,他还在苏联拍了一部反纳粹的半纪录式的影片《金属》。但人们如果因此认为唯美主义的先锋派电影必然会走向政治性的先锋派电影,那就错了。因为华尔特·罗特曼受苏联电影的影响比里希特更深,可是他在放弃摄制《作品》这类抽象化的影片以后,却按照“电影眼睛派”的原理,用所谓“客观的现实”的片断,制成了《柏林——一个大都会的交响乐》和《世界的旋律》这两部影片。

对“室内剧”和摄影场技巧感到厌倦的卡尔·梅育曾计划摄制一部既没有演员也没有故事情节的影片《柏林》,想用一些户外拍来的镜头剪辑起来,表现德国首都的一天的生活。罗特曼在摄影师卡尔·弗洛恩德的协助之下,实现了这个计划。他在《柏林——一个大都会的交响乐》中,特别致力于创造一种运动对位法,并且把视觉上的各种主题象管弦乐似的结合在一起。

这位擅长表现抽象概念的导演,在他只表现一些物象或者把高架电车的运动按照对角线和平行线的形式结合起来时,常能得到很优美的效果。可是他把工人进入工厂的镜头和一群羔羊驯顺地被牵进屠宰场的镜头剪辑在一起时,这种比喻就带有一种侮辱工人的意味,而使动作的类比作用反不甚显著。罗特曼并没有想到把工人比成羊群,这和他使豪华

的酒馆和饥饿的孩子们的镜头交错出现而并无攻击社会的意义，正属相同。他不过是依照一种机械的结合，把这些东西联结在一起，就象他把交响乐队、游艺场的音乐、舞女的大腿、卓别林的脚和飞驰的自行车竞赛者等镜头结合在一起，也是出于这种机械的结合一样。

这种致力于细致描写主题的作法，和德国大学教授喜欢作详细分类的癖好，实属同出一辙。在《世界的旋律》一片中，这种作法表现得几乎使人不能忍受，影片被分为各种章节，从睡醒、起床、洗澡、梳洗打扮一直到吃早饭、做深呼吸运动等，都一一详细地加以描写。有些镜头是在世界各地摄制的纪录影片中挑选出来，然后再按照构图的类似、主题和动作的类似而剪辑起来的，可是人们却很难从这种剪辑技术中发现有什么艺术气味，因为这种技术上的巧妙不能掩盖影片主导思想的幼稚和贫乏。他把整个人类处理得和动物一样，在一定的时间里做着吃食、游泳、行走、爱抚和哺乳等等相同的动作。罗特曼如果不把人类主要的活动处理得象军队生活那样刻板的话，则这部影片也许能成为一部带有一些人情味的作品。

罗特曼虽然采取了“电影眼睛派”的客观性，但他却以动物性的人来代替社会性的人，并以此作为客观性的内容。另一方面，在《世界的旋律》一片的伴奏中，他对于语言和杂音、呼喊和音乐、人和机器，一概都赋予一种相同的情绪作用，就象他在那部称为“没有形象”的影片《周末》里把各种声带结合在一起一样。后一部影片可以说是无线电广播剧的前驱。

罗特曼在暂时回到音乐抽象化的老路和他导演的《钢铁》一片遭到失败以后，给戈培尔拍摄了各种纪录片，并协助莱尼·里芬斯塔尔摄制了《民族的节日》。他在拍了一部歌颂希特勒的坦克部队进攻法国的影片《德意志机械化部队》以后，就死在俄国战线上。

《柏林—— 一个大都会的交响乐》是一部最值得注意的作品，它和维尔弗利德·巴斯的《柏林的市场》，尤其是和描写小职员休假生活、稍带辛酸味的杰出半纪录性影片《星期天的人们》一起组成一个学派。后一部影片缺乏社会意义，沉闷的剧情和对风俗的精细观察联结在一起，有德国一些有希望的演员，如劳勃特·西奥德麦克、弗莱德·齐纳曼、比利·怀尔德、爱德迦·乌尔梅等人参加演出，并且还有优秀的摄影师肖弗坦担任拍摄工作。另一部属于同一类型的影片《一张十马克纸币的故事》是由作家贝托尔德·菲特尔根据贝拉·巴拉兹的剧本导演的，它充分利用了原来故事的情节和舞台演员的演技。此外，布景设计师埃尔诺·梅兹纳也成功地拍摄了一部动人的影片《袭击》，保加利亚人杜多夫拍摄一部名叫《肥皂泡》的影片，这部影片直到他流亡到巴黎时才拍完。

纳粹党把这些导演—— 除罗特曼和巴斯以外，全都驱出德国，结果使一个有某些制片公司所支持的很有希望的运动就此被消灭了。在法国，先锋派运动既没有得到制片商的支持，也没有得到国家的援助，在无声电影末期，卡尔内还能用几千法郎的资金来摄制《诺让—— 星期天的乐园》，乔治·卢吉埃也只能用同样数目的资金来摄制他的《葡萄的收获》。

可是有声电影的出现，却使这两个导演离开了电影界，一个投身于新闻界，另一个则改营印刷业。由于制片成本高涨，影片的摄制无论是纪录片或其他种类的影片，都非个人财力所能胜任，同时专业化的影院也拒绝放映实验性的无声影片，只放映德国的一些有名作品（如《蓝天使》、《三分钱的歌剧》）或美国的有名作品（如马克斯兄弟的及W．C．菲尔兹的影片）。

法国先锋派的“实验室”最初似乎是由一些为崇尚时髦者工作的美学家所开创的。它产生的成果比德吕克和他的友人们所实现的成果，更为丰富。但它缺乏一个理论家和一个组织者，以致不能创立一个在国外有广泛声誉的学派。

但法国先锋派至少在科教片方面提供了让·班勒维这样一个突出的人物。这位曾经作过医生的导演，能从拍摄细菌或微生物中获得一种真正的艺术。他所摄制的影片，除了美学上的价值以外，还具有教育或科学方面的意义。他的种类繁多、内容丰富的作品，最初是从摄制一些短片开始的，如1926年至1927年这一期间摄制的《章鱼》、《水甲虫》、《海猬》、《棘鱼的卵》和《海蜇》。当时，他通过放大和照明技巧发现了一个象康定斯基[①]的抽象画那样奇特而富于诗意的世界。他以后摄制的影片有：《蟹与虾》（1930）、《寄生蟹》（1930）、《海马》（1932）。最后这部影片尤其精美。班勒维在这些影片中撇弃了他初期作品中那种过于注重形式的表现手

① 瓦西利·康定斯基（1866—1944）：法国抽象派画家，原籍俄国。——译者

法，而使这部影片成为非常吸引人的描写海底生物生活的图画。班勒维接着又以一些很精巧的特技电影，如《天空旅行》和《第四次元》（1938 年摄制），使科学“通俗化”。1939 年摄制的《法兰西的发明家》是对法国知识界生活的某几方面一个简练动人的写照，片中按照名声的大小，出现了郎之万、保罗·贝兰、路易·卢米埃尔、保罗·瓦莱利、布罗利亲王和弗雷德利克·约利奥—居里等这些名人。

尤里斯·伊文思和班勒维一样，也是一个先锋派出身的卓越的纪录片导演。这位年轻的荷兰人曾得到当时荷兰一些电影俱乐部组织——“荷兰电影同盟”—— 的支持。他和 H．K．弗兰肯合作，于 1928 年拍了他的第二部影片《雨》。这部由一连串极其优美的画面很巧妙地剪辑而成的影片表现一场暴雨中的各种富于造型美的景象，如落在洼地积水上的雨珠，马路上的反光，闪闪发亮的湿雨伞等等。在这部纪录片里，很少看到人，而在另一部名叫《桥》的影片里，人完全被排斥了。后一部影片是一部形象化了的交响乐，以一座横跨河上的铁桥桥梁作为它描写的主题。这种主题和雷内·克莱尔的影片《塔》很相近似，但比《塔》的主题表现得更要有力和突出。以上两部纪录片使伊文思获得了极高的国际声誉。于是他试拍故事性的电影，和弗兰肯一起导演了一部由非职业演员演出的故事片《暗礁》。

伊文思在导演了一部带有抒情诗色彩的宣传纪录片《菲利浦无线电厂》以后，又拍摄了一部名叫《须德海》（又名《新地》）的影片，表现在荷兰政府支持下完成的须德海排水造地工程。影片头两本显示了人们如何征服自然，凶猛的大

海在人们辛勤地构筑起来的海堤前如何逐渐后退。当堤坝两部分合龙时，那种完美的蒙太奇手法，画面节奏的抒情感，汹涌的波涛和从挖泥机上落下来的泥土的交替出现，达到一种令人难忘的美感。然后影片表现被征服的土地上种上了庄稼，农场建立起来了，小麦成熟了……可是，就在荷兰完成了这项和平征服工作的这一年，经济恐慌已经达到了最高潮，大量的咖啡被投进海里，小麦被用来作为机车的燃料烧掉。影片的最后部分描写财富被破坏，失业工人生活悲惨，把人对自然的斗争和人类受压迫形成明显的对照。审查机关对于这种强烈而带有斗争色彩的镜头是不会予以通过的，因此这部影片在上映的时候，最后一本被剪掉了。

尤里斯·伊文思在苏联摄制了一部以建设马格尼托戈尔斯克巨大的钢铁工厂为主题的大型纪录片《共青团》（又名《英雄之歌），1932 年摄制）。此后，他在比利时拍了一部专门描写煤矿工人的影片《博利纳奇矿区》（1935 年摄制）。这部影片是伊文思和比利时人亨利·斯笃克合作摄制的，后者在 1930 年以《奥斯当》和《捕鱼》两部影片开始他的电影事业。《博利纳奇矿区》这部影片和同时期由路易斯·布努艾尔摄制的影片《无粮的土地》一样，是在苏联以外摄制的第一部真正具有社会意义的纪录片。在这部影片里，技巧虽然仍很严密，但已经不占据十分明显的地位。一切都是用来表现下面这一主题：即经过长期而紧张的罢工以后比利时矿工的生活情况。这部影片的显著的人道精神使它除了电影俱乐部以外到处被禁映，它和让·雷诺阿的《托尼》一片一样，为法国富于诗意的现实主义的杰出作品和意大利新现实主义的杰出

作品，开辟了道路。

尤里斯·伊文思接着又拍了一部以西班牙内战为主题的动人心弦的纪录片《西班牙的土地》（1937 年摄制）。在这以后，又拍了一部表现中国人民抗击日本侵略的影片《四万万人民》（1939 年摄制）。

1930 年至 1940 年间，先锋派的纪录电影制作者在许多国家里普遍存在，但在英国组织得最好，这得归功于格里尔逊，归功于他的智慧和组织。

第十二章

好莱坞的建立

第一次世界大战结束以后十年中间，对于美国电影而言，乃是一个征服全世界的兴盛时期。外国影片在美国两万家电影院的上映节目中已经完全消灭。在世界各国，美国影片占着上映节目60～90%的优势，每年约有两亿美元被用来生产800多部影片。电影方面的投资超过15亿美元，这样大的资金使电影事业在美国成了一种大规模的工业，在资本上可以与制造汽车、罐头、钢铁、石油、纸烟这些美国最大的工业相比拟。

派拉蒙、劳乌、福斯、米高梅、环球这些大制片公司，支配着影片的生产以及全世界影片的上映和发行。它们和华尔街的金融巨头如柯恩·洛埃伯银行、通用汽车公司、杜邦·德·奈莫尔、摩根、洛克菲勒等密切地结合在一起。

自从格里菲斯失势之后，金融资本家所重视的已不是导演，而是电影明星。后者成了制片公司的一种工具或者商标。从这时起，影片的真正主人是制片人，也就是那些被华尔街

的银行家所赏识与选定的企业家。电影导演和照明技师、摄影师、布景设计师一样，只不过是每周领取一定报酬的受雇者而已。制片人利用解除合同这种暗中威胁的办法，把导演过去所掌握的大部分实权，如对主题、明星和技师的选择、剧本和蒙太奇的仔细推敲、布景和服装的监督等等，全部夺取过去。

这样一来，制片人便成了决定艺术成败的一切因素的主人。他最关切的乃是怎样多赚钱，他的董事会也只根据影片的利润率来估量他的价值。因此摄制影片完全以票房收入为指导原则。他们对独立的影评家的评论，满不放在眼中，而事实上，这种影评在美国当时可说几乎全未存在。

但制片人自己只在幕后指挥一切。在好莱坞露面的乃是电影明星，而“明星制度”也成为好莱坞征服世界的基础。观众对电影明星的崇拜是用几百万张签名的照片来维持的，广告和宣传在这些偶像周围创造一种传奇的气氛。明星的恋爱、离婚以及他们所使用的化妆品、住宅、他们所喜爱的动物，在某些国家成了一般人关心和津津乐道的题材。“明星制度”甚至使鲁道夫·范伦铁诺、玛丽·璧克馥、道格拉斯·范朋克、格洛丽亚·史璜逊、华莱士·雷德、约翰·基尔伯特、梅·茂莱、瑙尔玛·塔尔麦琦、克拉拉·鲍、朗·钱尼等人变成了真正被崇拜的偶像。

一些有名的宗教团体对这种竞争深感不安。清教徒对好莱坞展开了一起起攻击，这些攻击又因一些明星丑事的传播（如：华莱士·雷德因吸毒和酗酒而身死，某一舞女在有胖明星亚布克尔参加的一次宴会上遭到了谋杀，以及某些明星曾

犯谋杀或因恋爱犯罪等等），而变得更加猛烈。

此时资本家成立了一个名叫“美国制片人与发行人协会”的机构，这个机构是由一个虔诚的清教徒、共和党领袖威廉·海斯负责组织起来的。协会每年付与他10万美元的薪金，使他不惜辞掉哈定总统给他的邮政部长的职位。这个被人称作“电影界沙皇”的海斯，在以后二十年中间一直主持“海斯办事处”的工作，并将他的名字和耶稣会神父达尼埃尔·劳德草拟的《伦理法典》联结在一起。但所谓“伦理”对海斯来说，与其说是一种目的，倒不如说是一种手段，用来把电影变成一种颂扬美国生活方式及其主要工业产品的工具。按照海斯的说法，电影变成了旅行商人，“商品跟在影片后面，凡是美国影片深入的地方，我们一定能够销售更多的美国货物”。

当好莱坞了解到这种国际使命时，美国某些明星扮演的人物也发生了变化。道格拉斯·范朋克在“三角影片公司”时曾幽默地扮演一个强壮、天真、乐观、为女人所喜爱的美国英雄，但到后来却在墨西哥的《佐罗的标记》、法国的《三个火枪手》、英国的《罗宾汉》、东方的《巴格达窃贼》及《黑海盗》中变成一个不可战胜的大力士，一个无所畏惧和无可指责的骑士和保卫正义而且总是获得胜利的人。随着年岁的增长，范朋克日益喜好巨大的布景、极端的豪华和神秘的力量。这位达塔尼昂[①]如果没有他那张快乐和微笑的面孔使他不致陷于过分可笑的话，那就很可能变成一个真正的孟希豪

① 大仲马名著《三个火枪手》中的主人公。—— 译者

森子爵[①]。在以上这些影片中，范朋克所表现的人物性格要比导演弗莱德·尼勃罗、拉奥尔·华尔许、维克多·弗莱明、唐纳德·克利斯浦或阿兰·德凡所规定的性格，更加充沛得多。同样，阿尔弗莱德·格林、马歇尔·尼伦、威廉·鲍丁和山姆·泰勒这些导演也只为玛丽·璧克馥服务；而西德尼·奥尔柯特、雷克斯·英格兰姆和金·维多等导演，很早以前就附属于演员约翰·基尔伯特、范伦铁诺、格洛丽亚·史璜逊或玛丽昂·台维斯 约翰·福特则服务于牛仔哈莱·卡雷 ;弗兰克·卡普拉先服务于一个名叫“我们的团体”的儿童剧团，后来则服务于喜剧演员哈莱·朗东。

拒绝把自己附属于明星的导演为数可说极少。随着好莱坞的建立，电影先驱人物不是日趋没落就是销声匿迹。托马斯·英斯已经故世；麦克·塞纳特虽然还在继续摄制一些优良的作品，但他的声誉却并未因此增长；至于格里菲斯此时则正在逐渐走下坡路。

标志格里菲斯登峰造极的作品，在美国乃是他的《一个国家的诞生》，在欧洲乃是他的《被摧残的花朵》，在电影艺术方面则是《党同伐异》。在根据美国一个闹剧改编的《走向东方》[②]中，他再次显示出一种惊人的力量。在这部影片中，他用染色或着色的方法，使色彩起着很大的作用。他的蒙太奇技巧在表现冰河融化的那个场面上，充分显示出来，这一精彩的段落使人想起普多夫金在《母亲》一片中的作法。从格

① 德国军官（1720—1797），以惯于吹牛著名。—— 译者

② 旧译《赖婚》。—— 译者

里菲斯这种对自然现象的重视，可以看出瑞典电影对他的影响，同样，德国影片《杜巴莱夫人》对格里菲斯的《暴风雨中的孤儿》也起了一定的影响。后一部影片讥讽法国革命，描写丹敦骑着马在巴黎街上奔驰，把冤屈的丽莲·吉许在最危急的关头从断头台上救了下来。《恐怖之夜》则是一部侦探故事，它的情节与其说是令人恐怖，毋宁说是更类似喜剧。《生活不是很美好吗》生动地描绘了通货膨胀时期的德国悲惨生活，可说是格里菲斯最后的一部伟大作品。

格里菲斯以后摄制的《阿美利加》、《马戏团女郎》、《爱情的胜利》[①]、《街头女郎》这些影片显示出这位伟大的导演正在逐渐走向衰落的道路。他为了挽回过去的声誉，曾重新拍了《两性的斗争》一片。以后他又采取了《一个国家的诞生》中的一些题材，拍了他的有声片《林肯传》。但是，商业上的失败终于注定了格里菲斯的悲惨命运。这位被列入制片厂黑名单的伟大艺术家，在他以后残余的二十几年生命中，再也没有机会导演一部影片了。好莱坞的拜金主义把它的创始人都毁灭了。

格里菲斯的没落，正好和西席·地密尔的兴隆形成鲜明的对照。后者那种庸俗、商人气息和浮夸的作风，成了好莱坞影片四十年以来的特征。他拍了各种样式的影片，从浮华喜剧《男性和女性》和其他由格洛丽亚·史璜逊主演的影片，一直到场面豪华的反苏宣传片《伏尔加的船夫》和反对无神论的闹剧片《不信上帝的少女》(片中有对儿童监狱的杰出描

① 旧译《血溅鸳鸯》。—— 译者

写），凡是能够赚钱的影片，他都加以摄制。地密尔最成功的作品是一些带有浓厚游艺场气氛的大型片，在这些大型片中，地密尔除了取材于圣经上的故事以外，还加进了一些色情的描写。好莱坞给他一笔格里菲斯所得不到的资金来摄制场面浩大的影片《十诫》和《万王之王》。地密尔由于承袭了意大利电影的老传统，结果成了最能卖座的商业性影片的导演之一。弗莱德·尼勃罗模仿他的例子，替高德温和梅育拍了一部叫做《宾虚传》的巨片，这部影片花去了 600 万美元的摄制费，虽然风行一时，可是收入却不过 400 万美元。

好莱坞这个骤然之间交了红运的城市，具有暴发户们的那种低级趣味，他们建造的豪华的别墅，硬把罗马的露天剧场和洛可可式的堡垒，天主教的大教堂和摩天大楼结合在一起。这种建筑上东拼西凑的夸张趣味连同那种说教式的象征趣味，在根据勃拉斯哥·伊巴涅兹的原作改编的影片《启示录四骑士》里表现得最为突出。这部由雷克斯·英格兰姆导演、使范伦铁诺因此成为明星的超级影片在上映收入上打破了纪录。英格兰姆在其他影片中——例如在无声电影末期他将结束电影生涯时在尼斯摄制的那些影片中——也显示出这种讲究形式的作法。

《启示录四骑士》的战争主题也使金·维多导演的《大检阅》[①]获得成功。金·维多在该片中虽然未拒绝重现那些可怀疑的历史情节，却显示了他的才能和真挚的感情，尤其是在表现士兵们被大卡车装载运往前线的情景上更是如此。

① 我国上映时译名《战地之花》。—— 译者

好莱坞在成为国际上的强大势力以后，它摄制的题材也变成国际化了。在它最卖座的无声片中，以美国为背景的为数很少。在这些影片中，只有詹姆斯·克鲁兹导演的那部极著名的《篷车》直接取材于美国历史，是一部歌颂开拓西部地区者的史诗。

西部片由于托马斯·英斯和W.S.哈特的功劳，曾提高到艺术的水平，但此时的西部片，除了象约翰·福特的《铁骑》这样极例外的影片以外，又变成了一种廉价影片的同义语，由一些专门迎合平民观众的导演和无名的演员粗制滥造地摄制出来。美国电影这种“失去本国特性”的倾向成了极其普遍的趋势。亨利·金虽然还能按照托马斯·英斯和格里菲斯的传统，导演了一部完美的、描写美国地方生活的影片《孝子大卫》[①]，可是人们不但不鼓励他沿着这一方向前进，反而导使他去摄制一些流行的言情小说（如《史泰拉恨史》），或者象他以后在罗马摄制的那些影片那样，向着意大利那种场面巨大的影片方向去发展（如《罗莫拉》、《白修女》等）。

由于金融资本的国际联合、审查制度的严格、流行小说被有系统地搬上银幕、明星制度、专为卖座的打算和制片人的拜金主义这些原因，使得美国电影艺术日趋贫乏，这种贫乏和物质的丰富相形之下，显得更为突出。但美国电影中至少还存在着一个作品丰富的喜剧学派和几部例外的作品，这些影片几乎都是由外国籍的导演摄制出来的。

麦克·塞纳特和查理·卓别林的经验继续产生了丰富的

① 旧译《孝子复仇记》。——译者

成果。在整个无声艺术时期，美国的喜剧学派一直是世界上独一无二的学派。卓别林的天才首先给这学派创造了光辉的成绩。

《寻子遇仙记》是卓别林拍摄的第一部长片，对一个喜剧演员来说，这是一种颇不易拍好的影片。影片叙述玻璃安装匠夏尔洛收养了一个被未婚而生子的姑娘（爱德娜·潘维安丝饰）所遗弃的儿童。但一个讨厌的慈善机关又把儿童从夏尔洛手中抢去，最后由于偶然的机会，儿童终于回到他母亲的怀抱。故事有些类似闹剧，某些表现手法显得有些天真（如照耀在年轻母亲背后的圆光，或象征她的痛苦的基督形象的倏忽出现）。这部影片由于有杰出的童星贾克·柯根的演出，使卓别林得以充分发挥他的悲剧演员的才能。他在描写贫民区和他们的悲剧上，是一个现实主义者，而在描写天堂的美梦上，则是一个抒情诗人，因为在那场戏里，他让顽童、警察甚至街上的野狗都戴上用鹅毛做的翅膀飞上了天。

卓别林在这部影片以后，又回到拍摄短片的道路，摄制了《有闲阶级》、《发工资的日子》和《朝圣者》三部短片。最后这部影片具有伟大杰作所具有的那种典型的完美性，而且含有一个令人难忘的哑剧，即大卫和柯利阿斯传道的情景。但这部象莫里哀喜剧《伪君子》新版的影片，在美国却遭到恶意的攻击。

卓别林为了忠实地拍摄戏剧性的喜剧起见——这是他发展途中的一个阶段——在《巴黎一妇人》中不再自己担任角色。这部影片的剧本是卓别林为他的搭档爱德娜·潘维安丝编写的，并由他担任导演。影片描写一个最初被一个艺术家

爱上、以后又被遗弃掉的少女，变成了某富翁的情妇。这个少女后来又遇到了她以前的那个情人，但一个误会又把他们拆散，艺术家因此自杀身死。

这部影片在无声电影对心理描写还很幼稚的时代，对环境和人物性格作了深刻的分析。卓别林通过这部影片，证明电影具有和小说、戏剧一样丰富的表现能力。他这种作法以后迄未为普多夫金和德莱叶所忘记。同“室内剧”侧重演技、极端简化情节和系统地应用一些幼稚的象征的作法相反，卓别林只在不妨碍一般人能够理解的情况下，才展示他的艺术，应用暗示或省略的手法。例如影片在表现女主角被遗弃时，用了车窗玻璃上掠过的闪闪灯光，来表示列车已经开走，而人们在片中始终没有看到列车。以后在描写女主人公和以前的情人又重叙旧好时，影片只表现女主人公在她房里拉开一个抽屉，从抽屉里掉出一条男人用的衬衣领子，就足以说明了女主人公的新生活情况。

这些省略的手法，是瑞典或德国的导演、甚至是路易·费雅德早已用过的[①]。但在《巴黎一妇人》中，这种朴素的省略手法，却成了以后的一种典型。

卓别林以夏尔洛的姿态又在《淘金记》中出现。这部影片是一部具有隐喻意义的经典作品，是卓别林在无声电影时代摄制的许多杰作中最完美的一部。片中有两个精彩的段落。

① 费雅德在他的分集片《巴拉巴斯》中表现执行死刑的场面时，片中并未出现断头台，观众是通过看到这一情景的人们的面部表情来领会死刑的执行的。

一个段落是描写夏尔洛在圣诞节夜晚，坐在摆满酒菜的餐桌前面，痴情地等待着他的情人光临，为了排遣他的郁闷，他拿起一对叉子叉上两块面包，表演了那个有名的“面包舞”。另一个段落描写饿得没有办法的夏尔洛被他的朋友看做是一只母鸡。他啃着他的皮鞋，把鞋带当作面条一样吃进去，把鞋钉象骨头那样来吮吸。任何一部夏尔洛影片都没有《淘金记》这部影片那样赚钱。但是清教徒的宗教团体却借口片中离婚诉讼有伤风化，对这位伟大的人物立即展开了一个声势浩大的攻击。卓别林险些因此象胖明星罗斯柯·亚布克尔那样被赶出好莱坞。幸而他过去的成功替他积累了一些钱，使他能够顶住这种攻击，继续摄制影片。他自己投资摄制每一部新片，都把自己的命运放在这种赌注上。继《淘金记》后三年拍成的《马戏团》，还不是他最好的一部影片；片中给人印象最深的那个场景是一个隐喻，表现夏尔洛在一条拉紧的绳索上行走，受到一群凶恶的小猴子的围攻。在这部影片里，除了滑稽、悲哀和伤感之外，在卓别林身上又出现了苦涩这个新的因素。这种苦涩此后成了卓别林永有的特色。

这时和卓别林进行竞争但演技远不及卓别林的喜剧演员还有：哈洛德·劳埃德[①]、勃斯特·基顿、哈莱·朗东等人。

哈洛德·劳埃德是和美丽的女演员贝贝·达尼尔、喜剧演员哈莱·波拉德一起，开始拍片的；他当时极力模仿卓别林，过于狭小的衣服来代替夏尔洛所穿的那身过于肥大的破衣服。以后他抛弃了他的小胡子，戴上一顶平顶草帽和一副

① 我国旧译陆克。—— 译者

玳瑁眼镜，变成了一个正常的、象店员那样彬彬有礼的人物。这位被法国一般观众叫做“吕易”[1]的角色，风流多情，但缺乏对人的同情心，怯弱胆小而又具有鲁莽的固执性格。他同时又是一个道地的美国人，整天和摩天大楼、运动竞赛、生意经、江湖郎中的骗人药品打交道。在他身上特别具有一种象蚂蚁那样孜孜不倦、笨拙但时常获得成功的工作毅力。他所创造出来的典型要比卓别林的典型在美国更为流行，因此，《淘金记》上映的收入纪录，到了 1925 年，就被劳埃德的《大学新生》一片所打破。哈洛德·劳埃德所表演的人物性格——一种矛盾地建立在缺乏个性上面的性格——在弗莱德·纽梅耶、山姆·泰勒、克拉德·布鲁克曼等人导演的影片中表现得非常突出。

比哈洛德·劳埃德更富于独创性的勃斯特·基顿，原是一个歌剧演员，最初是作为胖演员亚布克尔的搭档在银幕上出现的。他的喜剧演技是建筑在漠然的表情上面。这位被称为“冷面笑匠”的演员，在和影片公司订立的合同中，规定无论在演出的影片中或在任何公共场所都不得面露笑容。他那种不动声色的镇静和噱头设计者们替他所创造的荒诞可笑的情景适成鲜明的对照。他所表现的人物也象夏尔洛那样，身体瘦弱但却时常走运，聪明、狡猾、而又抑郁寡欢，深信世界和人生的荒谬，但又准备接受一切和克服一切。在《我们的好客之道》中，他从门这边走到门那边或从门那边走到门这边以后，情况就会完全改观，本来受人敬爱的主人，会突

① Lui 意即“他”，法国人把劳埃德（Lloyd）读成“吕易”。——译者

然变成一个就是把他杀掉也不足惜的人。但与其说他时常是荒诞情景的牺牲品，倒莫如说他是大量喜剧道具的奴隶。例如在影片《将军号》中他和火车、大炮打交道，在影片《航海者》中则致力于表现一艘横越大西洋而只有他一个水手的轮船，而在影片《摄影师》中，则和电影、摄影棚以及电影所用的一切特技搞在一起。噱头在他手里被扩大而成为一种怪诞的表现。例如在《小歇洛克》里，由于他弄乱了一部影片的各本次序，结果使撒哈拉沙漠的狮子一下子变成北极冰山的白熊。

基顿的演技比较含蓄，哈莱·朗东的表演则直截了当。这位喜剧演员有一张发肿的脸，脸上带着一种永远没有睡醒的样子。他那种年轻人的举动和服装，和他的那张充满皱纹的脸孔适成奇怪的对照。他所表演的乃是美国生活中一种典型人物，即那些呆头呆脑和十分幼稚的人。女人能把这一人物惊吓到这种程度，以致在他结婚的时候，竟把蒙着白纱的新娘拖到森林里去，想开枪打死她。这位具有独创风格的喜剧演员所表现的怪僻虐待狂给人一种不愉快的感觉，因而使他不能获得广大观众的欢迎。有声电影的出现，结束了朗东的银幕生涯。他的噱头设计者及导演、年轻的弗兰克·卡普拉，曾摄制过他的较好影片《飘泊者》、《健壮的人》、《长裤子》，对他的成名也许有很大的关系。

以上三位著名的滑稽明星，连同另外几个富有天才而时运较差的喜剧演员，创造了一些典型的喜剧人物，并赋予这种人物以一种各自不同的性格。在法国，人们对这些演员所创造的人物，都用一些绰号来称呼，如勃斯特·基顿绰号

“冻肉”或“马利克”，哈洛德·劳埃德绰号“吕易”，哈莱·波拉德绰号“美丽的柠檬”，阿尔·圣约翰绰号“毕克拉特”，汉克·曼绰号“旋球”，斜眼睛的克莱德·科克绰号“都都儿”，拉利·西蒙绰号“鲁莽汉”等等。

直到无声电影结束以前，美国的喜剧学派还呈现出无穷的希望。喜剧在美国遭到上层人士的轻视，但在欧洲却由于“毕克拉特”或“马利克”等人物的大享盛名，而获得了补偿。

除了喜剧片以外，较好的美国影片大都是外国籍导演的作品，这些导演在好莱坞主要是表现了他们原来的风格。

在先驱者时期，除了英国人卓别林以外，只有法国人在美国电影中占有地位。在第一次世界大战期间，莱昂斯·彼雷给美国人培植了对浮华喜剧的爱好，加斯尼埃则是系列影片的创造者之一。除这两人以外，还可以举出肖塔尔、阿尔倍·卡普拉尼，以及协助卓别林导演《巴黎一妇人》的阿巴迪·达拉斯特。

在移居美国的法国电影导演中间，最著名的要算莫里斯·都纳尔。他在 20 年代初期，已经被认为是好莱坞的优秀导演之一。他给好莱坞带来了一种当时很少见的文雅和精练的作风。这位在安东尼手下做过舞台监督的电影导演，是在“闪电”公司由雅塞和肖塔尔培养出来的。他在第一次世界大战期间在美国导演过一部玛丽·壁克馥主演的最成功的影片，名叫《可怜的小姑娘》，同时他还根据易卜生、康拉德、斯蒂文生、梅特林克的原著替派拉蒙公司摄制过一些文艺片。他吸取高登·克雷格、斯坦尼斯拉夫斯基和科布的经验，在使用独特风格的布景上，比德国影片还要早些，特别是在

《青鸟》一片中是这样。他导演的《女人》是一部布景豪华、表现各时代妖妇的影片。在《最后一个莫希干人》这部影片中，他给观众带来了一个新的电影明星，即过去训练大象的华莱士·皮莱。1928年以后，都纳尔为了摄制《船员》一片又回到法国。留在好莱坞的还有过去给他当助手的克拉伦斯·勃朗继续着他的传统。

1920年以后，好莱坞为了打倒它的竞争者起见，大量吸收外国籍的优秀导演和演员前往美国。最初到好莱坞来的乃是瑞典人。

莫里茨·斯蒂勒带着葛丽泰·嘉宝来到美国。但他在好莱坞专门为从德国来的演员波拉·尼格丽和强宁斯导演影片。他导演的《帝国旅馆》和《罪恶之街》这两部影片，无论在艺术上或商业上来说，都不是很成功的作品。在导演了一部由波拉·尼格丽扮演一个法国女人爱上一个德国俘虏的影片《铁丝网》以后，不得意的斯蒂勒就离开美国，回到自己的祖国，不久就在瑞典故世。

与斯蒂勒相反，嘉宝在美国却大走红运。这位著名的女悲剧演员，确实是好莱坞一棵摇钱树，同时也给好莱坞的摄影棚带来了艺术。

广告宣传使嘉宝成了传奇式的人物。她所主演的影片片名本身就具有一种宣传性质，如：《诱惑的女人》、《肉与魔》、《仙女下凡》、《神秘夫人》、《野兰花》、《接吻》等等。她在传奇式的故事中表现了历史上最著名的多情女子。她在和拉尔斯·汉松以及约翰·吉尔伯特合演的影片《肉与魔》里给人以难忘的印象。由克拉伦斯·勃朗导演的这部影片是根据德

国作家苏德曼的一本小说改编的，描写一个痴情的女子在教堂受洗时，眼睛注视着神父手中的圣杯，想从杯上找出她的情人的嘴唇曾经碰过的地方……。

斯约史特洛姆在美国开始工作时颇为困难。好莱坞要他担任伦·强内的长期导演，但伦·强内这位以奇异的打扮和夸张的表情而驰名的演员，只有在和受德国学派显著影响的导演托德·勃朗宁的奇特想象力结合起来，才能更好地表现出他的才能（如他主演的《三人俱乐部》、《黑色鸟》、《到曼达莱的道路》就是勃朗宁导演的）。

斯约史特洛姆因有伦·强内和新来的瑙玛·希勒做他的演员，得以在美国导演了他第一部值得提到的影片，即根据西尔玛·拉格洛夫的小说《葡萄牙的皇帝》改编的《谎语之塔》。以后他把纳撒尼尔·霍桑的小说《红字》改编成影片，在片中再次表现了他在瑞典摄制的《火的考验》中描写过的那种强烈的痛苦情绪和被压制的情欲所毁灭的清教徒。这是一部伟大的作品，但由于古装的庸俗而显得美中不足。

由拉尔斯·汉松和丽莲·吉许主演的另一部影片《风》，是以现代美国为背景的。这部影片从各方面来说，都具有斯约史特洛姆在瑞典摄制的那些成功作品的优点。它和这些成功的作品一样，突出地表现了一个引起幻觉的、经常出现的自然因素，即美国西部某些象沙漠的地区上不断呼啸着的狂风。影片一开始就表现狂风向着天真的少女丽莲·吉许迎面吹来，她来自南部富饶的草原地带，到西部来投靠她的父亲生活，可是她的继母却是一个凶狠的女人。为了挣脱他们的压迫，她嫁给了第一个向她求婚的粗鲁汉为妻。她在杀死了

另一个追求她的男人之后，终于对自己的丈夫有了爱情。拉尔斯·汉松扮演粗鲁汉，演技比丽莲·吉许还要高超；故事情节激烈、紧张而狂热。虽然这部影片是一部无声片，人们却好象不断听到风的呼啸和砂土打在玻璃窗上的声音。故事描写的淋漓尽致、登场人物的性格的明显刻画，使《风》这部影片成为一部完美的杰作，但在放映收入上却没有获得多大成功。

由于这个缘故，此后斯约史特洛姆又被迫回到摄制一些商业性的作品的老路，一直到他离开美国回到瑞典时为止。1931 年以后，他一直住在瑞典。从他重作演员以后（特别是在古斯塔夫·莫兰德尔及英格玛·柏格曼导演的影片中），就不再导演影片。1937 年左右，他虽在伦敦替亚力山大·柯尔达拍过一部名叫《在红袍下》的影片，但这部影片可说并不是他的作品。

除了嘉宝以外，斯堪的纳维亚半岛的移民，对好莱坞几乎没有带来什么贡献。但从德国来的移民，特别是斯特劳亨、刘别谦、冯·斯登堡，却对美国电影有很大的贡献。

埃立克·冯·斯特劳亨在 1910 年离开出生地维也纳前往美国寻找幸运时，对电影还没有什么兴趣。他在美国原想做一个剧作家或新闻记者，可是后来却成了格里菲斯摄制《党同伐异》一片的助手。格里菲斯看中了他那魁伟的体格，请他在《世界的心》里扮演一个性虐狂的、残暴的德国军官。在这部影片里斯特劳亨显示了他具有伟大演员的天才，并且因“恨你所要爱的人”这句广泛传播的话而获得了声誉。这部影片的成功使他从此能够导演一些影片，这些影片从编剧、

演出到布景和服装设计都由他一人兼任。

斯特劳亨在《盲目的丈夫》里扮演一个自私、卑鄙、勾引女性的男子，背景是他所喜用的1914年以前的奥地利。在继《魔鬼的钥匙》之后摄制的第一部杰作《愚蠢的妻子》中，他也是扮演一个和《盲目的丈夫》中同一类型的人物。这部花了11个月时间才摄制成功的巨片，是《党同伐异》之后第一部摄制费用超过了100万美元的影片。故事情节以1919年的蒙特卡罗为背景。斯特劳亨特地在加利福尼亚海边搭起蒙特卡罗的赌窟、广场和雄伟宫殿的布景。他有一种把最细小的地方都弄得逼真的癖好。据说他曾经要求在一座大旅馆的布景中安上电铃设备。这种只用去几十块美元的开销，却受到好莱坞的指责，这种指责比后来对《宾虚传》这部影片在豪华布景上花掉几百万美元，还要严厉。电铃虽未产生什么效果，但也不能算是一种豪华，可是人们却把它叫做“斯特劳亨的浪费”。但后来由于《愚蠢的妻子》在放映上获得意外的成功，因此好莱坞暂时饶恕了他这一过失。

这部影片原来的拷贝可以放映5小时之久，在公开上映时曾被压缩到3小时半映完。斯特劳亨在这部影片里扮演一个欺骗美国外交官的女儿的白俄亲王，靠着剥削他的情妇——一个面貌丑陋的女仆——生活，由于性虐狂的驱使，他强奸了一个不幸的白痴女子。最后，他被人杀死，他的尸首很有象征意义地被扔在臭水沟里。

斯特劳亨对于自然主义十分癖好，总想把一切情况都表现出来。美国电影检查机关把他在这部影片中用特写镜头表现一个疔疮破裂的画面和别的一些画面一起剪掉，而另一方

面，对于他被女仆接吻后厌恶地用手巾擦去嘴上吐沫的镜头，却仍予保留。

斯特劳亨用一种辛酸的悲观主义眼光来观察人类。他对社会的上层阶级、腐朽的封建制度和富有的实业家的激烈抨击，流露出一种愤怒而不是蔑视的情绪。这种抨击带有一种近乎伤感的怜悯色彩。在斯特劳亨描写的地狱里，残废者、病人、纯洁的爱情、被诱骗上当的女子，甚至丑恶，都表现得令人感动。而这一点也就是“斯特劳亨的人道主义”（引乌谷·卡西拉琪语）和冯·斯登堡在不久以后所宣传的消极的无政府主义不同之处。

斯特劳亨在表现 1910 年至 1918 年的维也纳生活情景的《旋转木马》（未拍完，以后由罗帕特·约里安继续完成）以后，就离开了环球公司，转到高德温公司工作，在那里他根据弗兰克·诺利斯的自然主义小说《麦克·梯格》，拍了一部名叫《贪婪》的影片。影片绝大部分是在构成这部小说背景的旧金山住宅区的三栋房子里拍摄的。故事发生在 1905 年前后，为了反映当时的情景，斯特劳亨特地在古董店里细心地选购了一些符合当时式样的家具，来装饰一些连天花板都照原样仿造的房间。

在 9 个月的时间中，斯特劳亨脚穿破鞋，身着补钉的旧衣，不分昼夜、废寝忘餐地为这部影片工作。摄成的影片可以放映 4 个半小时，而不是象有些人所传说的那样，可以上映 15 小时到 20 小时。因此在上映时分为上下两集。斯特劳亨按照原著的次序，将每一个情节都拍摄出来。他要使观众相信：“他们所看到的一切完全是真实的”，并且宣称他是以

狄更斯、左拉、莫泊桑为师的。

但这部影片却激怒了制片人萨尔堡，他要求剧作家琼·马蒂斯把它压缩到两个半小时放完。斯特劳亨为了避免影片被删剪得一塌糊涂，亲自参加了剪辑工作，但拒绝承认这部影片是他的作品。这部被删剪得支离破碎的影片，在电影艺术上仍不失为登峰造极的作品之一。

贪婪和粗暴是这部影片里人物的显明特点，这些人物随着时间和剧情的发展不断发生变化。影片开始时，由著名女演员柴苏·璧斯杰出地扮演的女主人公是一个纯洁而年轻的姑娘，和当时丽莲·吉许所饰的一些女主人公很相近似。但这位女主人公在结婚以后就变得非常贪婪，并且由于家务操劳，使她逐渐憔悴。她使劲地用梳子梳着一头蓬乱的浓发，咬着手指甲，粗暴的性情使她的嘴都扭歪了。她的丈夫（吉布逊·古兰德饰）原来是一个善良的胖牙科医生，当事业遭到失败和破产之后，也变成了一个残暴的酒徒，时常殴打他的妻子，最后终于把她杀死。

这种在当时还很罕见、使电影第一次具有小说某些表现方法的心理刻画，在斯特劳亨这部作品里，要比大量琐碎的细节描写更有价值，因为这些细节描写虽很真实，可是在斯特劳亨的作品中可说是一种怪癖的表现。在牙科医生和他未来的妻子（他的顾客）遇见的那场戏里，影片所表现的吐唾液和拔牙出血的情景乃是一种已嫌陈旧的自然主义表现方法。这种僻嗜的作法在让·赫舒尔特（以后任好莱坞电影艺

术与科学学院的院长[①]）所饰演的那个人物身上表现得更为明显。

当斯特劳亨撇开自然主义的夸张手法，用真正的现实主义手法来描写三个小市民由于贪财而造成灾祸时，他的表现显得更为出色。在影片结尾的场面里，被手铐铐在一起的两个竞争者相继死去，而另外一个活着的人则拖着他那疲惫得要死的躯壳在一个名叫“死谷”的沙漠上挣扎着。为了深入体验这种沙漠荒凉情景，斯特劳亨和他的摄制组曾在那里生活了一个月之久。

庞杂、冗长和夸张乃是《贪婪》一片中美中不足的地方。这部壮丽而有力的影片，标志着一个转折点，或更确切地说，标志着一种传统的开端。因为这部影片现在已成为一部经典性的作品了。

在影片《风流寡妇》上映时期，斯特劳亨曾经对观众作了这样的声明：“我之所以要导演这部下流的作品，唯一的理由，乃是因为我有一个妻子和几个孩子要靠我来养活。”但这部为了收回摄制《贪婪》一片所支出的成本、只费 11 个星期就摄制出来的 12 本影片，却比原来勒哈尔的有名小歌剧要好些。斯特劳亨利用片中的华尔兹舞，对哈布斯堡王朝时代的维也纳作了讽刺的描写。这部被迫摄制的作品，比起后来他

① 电影艺术与科学学院，自从 1928 年以来，每年都对最优秀的导演、演员、摄影师、音乐家、布景设计师等颁发奖品。这种奖品即一般所谓的奥斯卡奖，很被人所重视。1952 年该学院由查尔斯·布拉喀特担任院长，1960 年由乔治·西顿任该院院长。

利用这部影片在商业上取得极大的成功而细心制作的另一部影片《婚礼进行曲》来，并无逊色。

《婚礼进行曲》是一部分为上下两集可以上映6小时的影片。它虽然是一部巨作，但由于带有过多的伤感情调和象征手法，显得有些庞杂。斯特劳亨此后又开拍《女皇凯莱》一片，但这部影片他没有能够拍成，只拍了那个充满尖锐讥讽和激烈愤怒的杰出序幕。自此以后，斯特劳亨就不能再导演任何新片了，好莱坞把他的名字列入了黑名单。影片公司的老板们始终不能饶恕他在拍《贪婪》一片时花了一笔很大的费用来描写穷人，而不描写豪华；他们也不能饶恕他曾主张导演对自己的作品享有权利。这位年仅40岁、具有杰出才能的导演，发现自己除了当演员以外，制片厂的大门已永远对他关闭了。

斯特劳亨的命运是有象征意义的，它说明好莱坞开始破坏和抹杀艺术家的个性和人格。象斯特劳亨这样一类的导演——或者是象格里菲斯这样一类的导演——从此以后就成了制片人任意宰割的牺牲品。雷内·克莱尔认为：从斯特劳亨在摄制《女皇凯莱》一片中间被欧文·萨尔堡赶出制片厂那天起，就意味着一个新的时代的开始，也就是说好莱坞从此真正建立起来了。

这种排斥斯特劳亨的制度，对于另一个德国导演刘别谦却大开方便之门。刘别谦在德国所享有的盛名使他到美国以后就被重用，叫他在一部豪华的影片《罗西泰》中充任玛丽·璧克馥的导演。但卓别林《巴黎一妇人》一片的出现，却把刘别谦引向另一种新的影片样式。他把卓别林的这部杰作

应用到浮华喜剧上面。战后美国的社会风气虽然已经败坏，可是美国电影在描写通奸之类的剧情时，还不得不穿插一些悲剧和谋杀的故事。而刘别谦这位欧洲导演却居然敢按照巴黎通俗喜剧和中欧小剧院的传统作法，对婚姻大开玩笑，从1924年到1926年，接连拍了《三个女人》、《结婚集团》、《禁入的乐园》、《无线电警报》，居然得到美国人稍有非议的欢迎。

刘别谦这时的杰出作品乃是《温德米尔太太的扇子》，一部根据奥斯卡·王尔德的有名戏剧改编的、很华丽巧妙的影片。刘别谦在这部影片里运用纯熟的技巧表现细致的心理，而无须用很多字幕说明。可是这部影片还没有超过一般成功作品的水平。在有声电影即将出现的前夕，刘别谦这位比西席·地密尔更富于知识、更为聪明、但较少魄力的导演又回到大场面影片的老路，摄制了两部著名的戏剧，即《王子学生》和《爱国男儿》（在后一部影片中，强宁斯使用了一些音响效果）。

好莱坞的生意兴隆很得力于刘别谦，他给好莱坞带来了一种取悦暴发户的精巧技术。但他的技巧，对电影艺术并没有起很大的影响。

约瑟夫·冯·斯登堡是一个介于斯特劳亨的一丝不苟和刘别谦的那种买卖人似的技巧之间的人物，对欧美电影有很大的影响。冯·斯登堡在美国和欧洲度过了童年和青年时代。他最初原想成为一个作家，但由于生活所迫，不得不在一家制片厂的洗印车间里做一个小职工。他在英国住了一个时期以后，成了一个电影剧作家，并在英国演员乔治·K.阿瑟的经济支援下，第一次导演了一部名叫《求救的人们》的影片。

这部类似试验性质的作品（这在美国可说是一个极少有的例子），乃是了解斯登堡的美学和他的道德观念的一部关键作品。

影片叙述一个妓女和她的情人寻求拯救他们灵魂的道路，使他们从“污泥中的儿女”变成“太阳下的儿女”。当剧中的男主人公鼓足勇气在象征邪恶的坏蛋脸上打了一个耳光以后，他们两人终于获得了他们所寻求的目的。斯登堡当时受“室内剧”的直接影响，这种影响使他固执地使用一些象征性的道具和细节。作品的前半部拍摄得很成功，浮在海港港口的那艘挖泥船，给影片带来一种节奏感。虽然字幕说明过于夸张，可是由于摄影的造型美，演员演技的简练，以及蒙太奇的完美，却使观众对片中用海港污泥来比喻灵魂污浊的象征意义，并不觉得牵强附会。但在影片后半部，在贫民窟展开的剧情中，那种过分夸张的象征手法，却使人感到可笑。例如：影片重复地表现那位流氓用手抓着大腿，表示他心中的邪念；又如影片在揭露他的邪恶企图之前，表现他将头靠在挂着他那顶湿帽子的衣架上，旁边突出两个象恶魔头上犄角似的挂钩，这些镜头使人看了感到滑稽好笑。

《求救的人们》一片的明显优点，引起了查尔斯·卓别林的注意。这部影片的主角乔治亚·海尔以后被卓别林聘去在《淘金记》中演出，卓别林还请斯登堡在《海鸥》一片中指导爱德娜·潘维安丝的演出。后一部影片在叙事简洁上，可说是具有卓别林的那种朴素简明的风格。但斯登堡在这部影片里却过于强调“海的象征性，以致忽略了渔夫和鱼”（引约翰·格里尔逊语，他还说：“一个导演除非死亡，才会变成摄影

师。”他这句话几乎和德吕克的说法完全相同)。卓别林对这部象本美丽画集的影片很不满意，拒绝发行，因此这部影片一直没有上映。

斯登堡在《下层社会》一片上获得巨大的成功。这部影片的剧本系由好莱坞的一位优秀作家本·海区特编写，它给银幕上带来了一种新的典型人物，即当时在美国猖獗一时的走私酒精的匪徒。斯登堡把匪徒看作是现代社会中的英雄人物。他的无政府主义的英雄们，用开枪和“绑票”的手段来回答社会的不公。这些英雄们靠着他们的暴力，在向一个缺乏正义感的社会的挑战上，变成了出类拔萃的超人。在影片结尾时，乔治·本克洛夫特所饰的主人公单枪匹马和派遣大批军警前来逮捕他的社会恶斗，他被围困在他的房间里，顽强地抵抗，直到最后方才投降。

《下层社会》这部影片虽然起了很大的影响，但斯登堡最完美的作品还是《纽约的码头》一片，它描写两个社会小人物，即一个码头工人和一个妓女恋爱的悲惨结局。这部作品最显著的特点是浓厚的悲剧气氛，命运的严酷性，对下层社会的同情，以及摄影技术的精美和细微心理刻画的确切。但我们很难知道斯登堡是否已体会到这部完美的作品和他大量摄制的商业性作品（例如那部迁就强宁斯拙劣演技的影片《最后命令》）之间的差异。

强宁斯是和德国的优秀导演、演员和技术家一起来到好莱坞的。美国对于德国电影的蓬勃发展曾深感不安。1924年的德国通货膨胀发生以后，作为“拯救”威玛共和政府的道威斯计划的主管人，就是主宰好莱坞的银行家摩根。根据这

个计划和以后我们将要述及的条件，德国电影界获得了美国资金的支援，可是却被迫接受它的主要名人沿着刘别谦、布科维茨基、波拉·尼格丽和剧作家克拉利在1923年走过的道路，前往美国工作。因此，导演茂瑙、莱尼、亚力山大·柯尔达、路德维希·贝尔格、杜邦，演员康拉德·伐伊德、丽亚·德·普蒂、尼格丽，制片人庞茂以及一批著名的剧作家、摄影师和美术设计师，都陆续到了好莱坞。但是美国电影并没有从这大批移居到美国来的德国电影工作者身上获得很大的好处。柯尔达继续制作一些商业性的影片，杜邦摄制的影片完全失败。只有莱尼和茂瑙是特殊的例外。

莱尼在好莱坞是“恐怖片”的创始人，这种新的类型片至今还在好莱坞流行着。《猫和金丝雀》和《最后的警告》两片远逊于他以前摄制的《蜡人馆》，但故事情节很紧凑，并科学地利用了摄影机的移动和照明方法。莱尼死于有声电影出现的初期。

茂瑙的影片《日出》和斯约史特洛姆的影片《风》一样，乃是从欧洲迁到好莱坞的电影导演们所摄制的稀有的杰作之一。这部影片是由卡尔·梅育根据苏德曼的小说《狄尔西特的旅行》改编成剧本的。布景设计师是德国人。虽然演员珍纳·盖诺和乔治·奥勃伦是美国人，可是这部影片几乎毫无好莱坞的色彩。茂瑙以他冷静的果断和精练的美学，把照明、布景和演员的演技组织在他所想表现的构图中间，这种构图与1900年的艺术照片颇相近似。移动摄影的熟练很令人惊奇，尤其在影片开始时，摄影机毫不费力地移动着，表现主人公在大雾和泥沼里奔跑。以后影片在表现主人公乘电车从

乡间前往城里的镜头上，也是一个技术上的杰作。影片的主题描写一个丈夫企图杀死他的妻子，但最后两人又言归于好。这部影片中也含有一些茂瑙始终不能缺少的人性邪恶的思想。尽管这部豪华的用形象来表现的歌剧很有艺术性，有时也表现了激情，可是它常缺乏人的热情。

继《日出》之后摄制的《四恶魔》和《都市女郎》，乃是完全迎合商业要求的影片。茂瑙为了逃脱好莱坞的控制起见，开始和弗拉哈迪合作，制作并导演了《禁忌》一片，这部伟大美丽的作品，我们将在以后再来讨论。在这部影片还未上映之时，茂瑙不幸在一次撞车事故中丧失了性命。

欧洲电影的这些示范作用，使几个美国导演倾向于摄制一些艺术性超过商业性的影片。他们之中有几个确实达到了艺术的水平。有声电影兴起的前夕，美国出现了一批有才能的新电影导演，这些导演在某种程度上开始接替了先驱者的地位。

影片《大检阅》获得的声誉，使多产的导演金·维多能够自行选择影片《群众》的题材，并且能够不受拘束地导演了他和 J.V.维弗、哈莱·平所共同编写的剧本。这部影片的主人公是一个小职员，梦想摆脱他平凡的生活，极力往上爬，结果跌下来，成了群众中象一粒砂子那样微小的平凡人物。

在这部影片里，德国学派的影响要比斯特劳亨的影响更为明显，它表现在展示摩天大楼和标准化的办公室镜头上；表现在那个试图煽动群众的人倒退着走路的象征性姿势上。在最后一个镜头里，维多让人们象从一面镜子里看到的那样看

见一个马戏场里几百个观众为一幕愚蠢夸张的喜剧所倾倒的景象。这部作品的风格完全是自然主义的风格，它是唯一一部在表现浴室的镜头中可以看见某些私人享受设备的影片。但这种自然主义并没有使这部作品不时陷于夸张的象征主义。这部不高明的影片表现出一种浓厚的悲观主义，对社会和被表现得懦弱庸俗平凡的个人都表示绝望。它和别的灰色影片一样，反映了作者的人生观。

在《群众》这部影片遭到商业上的失败以后，维多退而在《公民凯恩》一片中扮演教苏珊·阿历山大唱歌的教师。他成了女演员玛丽昂·台维斯的忠实导演，这位女演员并没有什么才能，可是她的情人、报界大王赫斯特（《公民凯恩》即是以他为原型），却硬要把她变成一个出色的明星。自视不凡的维多在这方面缺乏斯特劳亨那样勇敢的不可调和的精神。

生长在斯堪的纳维亚半岛的弗兰克·鲍沙其，没有维多在摄制《群众》一片时的那样高的雄心。但他在当时号称“理想的一对情人”——珍纳·盖诺和查尔斯·法莱尔所主演的一些影片中，却是一个善于表现柔情蜜意和内在感情的诗人。法国人对于他在《七重天》一片中所表现的这些稀有的优点很难领会，原因是因为这部影片把巴黎描写得过于幻想了。相反地，《河》这部在美国默默无闻的影片，在法国却大受欢迎。在同一时期，《每个港口都有一个女人》这部影片在法国也受到欢迎。这是一部描写水兵粗野生活的影片，饰演女主角的路易丝·布鲁克斯由此崭露头角，成了一个国际明星，后来做了派伯斯特的影片中的基本演员。这部影片是一部很成功的作品，它的导演霍华德·霍克斯当时还是一个新

手，从这部影片起，他开始了使他置身于美国优秀电影导演的事业。

柔情和幽默使保罗·费乔斯的《孤独》一片获得成功。这位年轻的匈牙利导演在欧洲开始他默默无闻的事业，到美国后因试拍《最后时刻》这部影片而成名。《孤独》一片从某些快速蒙太奇和迭印的效果上来说，很近似先锋派的作法。但这部影片主要是对美国一些小职员在科尼岛上的杂耍场中消磨一个假日下午的情景，作了生动而有趣的描写。这种描写的动人和自然，使这部作品大大地超过那些粗制滥造或庸俗地描写风俗的影片。但费乔斯却不能进一步发展这种好莱坞少见的优点。他在摄制了一些平淡无味的商业性影片以后，就到法国、德国、荷兰和英国担任导演，以后在瑞典成了一个纪录片制作者。他最好的一部有声影片《匈牙利女英雄玛丽》，是在国际资本的协助下，在匈牙利拍摄的。这部影片是由安娜蓓拉主演，后来译成四国语言。1938年，他又在泰国为一家瑞典影片公司摄制了一部名叫《一把米》的影片，片中他应用了弗拉哈迪的手法，但人们却看不到《孤独》一片中那种丰富的人情味；这部影片可说是象一个全无热情的学生所作的作业。

好莱坞在它历史上最繁荣时期，对它的电影先驱者和欧洲最伟大的电影艺术家，与其说是加以利用，毋宁说是加以排斥。随着好莱坞的世界霸权的建立，它大部分生产就陷于毫无意义和追求豪华场面的停滞局面。当然，主要导源于麦克·塞纳特的光彩夺目的喜剧学派自当别论。除了卓别林因他的天才已超出这个学派之外，战后美国最伟大的喜剧演员

无庸争议地是勃斯特·基顿，他是自己的长片的创作者。不动声色的表情，非常准确的模拟动作，使他能够以极少的工具创造他的喜剧天地，在他最后总是利用其不真实的动作的人物之间建立一种对话。经过三十年的时间，基顿成为一个著名的典型喜剧演员，而他的竞争者如哈洛德·劳埃德则不象他那样经得住时间的考验。

两件接着发生的大事结束了这个时期：一是有声电影的兴起，另一是从华尔街金融恐慌开始的大经济危机。这两件大事结果造成电影创作者和演员的大更动，以及华尔街势力对电影艺术和电影企业的进一步控制。

事实上，1927 年 10 月 23 日阿兰·克劳斯兰德摄制的有声响、对白和歌唱的《爵士歌王》的第一次上映，标志着电影已进入了它的历史的一个新时代了。

第十三章

有声电影的兴起

有声影片并不是一种新鲜的事物。远在1899年，电影在爱迪生的实验室里已经能够发出一些声音。卢米埃尔、梅里爱以及其他一些人曾经天真地利用在银幕后面说话的办法，使得电影带有声音。1900年以前，百代曾经举行过几次歌唱片的放映会，同时，巴隆和劳斯特则设计了一种巧妙的声画同步方法。

在20世纪开始的第10年代里，法国亨利·约利和高蒙的努力已经有了成就。同时爱迪生和阿克托封在美国，海普华斯、劳斯特和威廉森在英国，麦格努森和保尔生在斯堪的纳维亚半岛各国，也获得同样的成果。

但是，此时电影还始终停留在无声艺术的阶段。人们已知道如何将动作和台词同步起来，利用压缩空气来扩大声音，使集聚在高蒙大剧院的6000观众都能够听见，可是，发出的声音却带有浓重的鼻音，而且同步方法仍不完善。演员必须将他们嘴唇的动作同留声机唱片“重现”的声音设法配合起

来。到1914年，有声电影几乎已被放弃了。

留声机是从电话机产生的，而电话机本身则又是从电报机发展出来的。无线电报——和电影几乎同时发明——和以后无线电广播的发展，使有声电影中存在的一些问题，能通过“扩音器”的电气录音和“三级真空管”（李·德·福尔斯特发明）的音响放大办法而获得解决。制造无线电器材的大电气公司于是成了有声电影机专利权的占有者。这些专利权当时被两大集团，即美国的“通用电气公司——西方电气公司”集团和德国的“A．E．G．——托比斯公司——克兰影片公司”所垄断。

“西方电气公司”曾向一些同样受摩根银行控制的美国大电影公司提议用它的录音方法。但这些公司对这种危及好莱坞霸权的有声电影不愿接受。

“西方电气公司”在失望之下，转而向华纳兄弟接洽。后二人创立的小影片公司当时方收买了“维太格拉夫”这家古老的公司和一个由15家影院组成的小放映网。

这两位制片人对于在电影院里用扩音器来代替管弦乐队的方法很感兴趣。在他们初期摄制的有声片中，用“维他风”有声电影机发出的音响还只限于一些音乐和一些喧闹的声音。

“华纳公司”虽然和它的两个明星——男演员约翰·巴里摩尔及狗明星林丁丁——订了合同，当时仍处于将要破产的状态。在不得已的情况下，这家公司决定冒险摄制一部由巴里摩尔主演的歌剧片《唐璜》。这部有声片的成功，对继续制作这类影片起了很大的鼓舞作用。华纳兄弟当时用最后的资

本来拍摄这部影片，它聘请了游艺场的著名歌手阿尔·乔生，由没有什么名望的阿兰·克劳斯兰德来指导他的演出。影片剧本和杜邦的影片《巴鲁希》有些类似，叙述一个贫穷的犹太歌手成名的经过，借这个主题，片中穿插了许多著名的歌曲和小调。

这部影片获得了很大成功。它在美国的上映收入达350万美元，几乎接近于《宾虚》一片所创造的纪录。但后一纪录，不久就被华纳公司另一部由阿尔·乔生主演的新片《歌痴》所打破，这部影片的上映收入达到了500万美元之巨。好莱坞其他公司看到这种辉煌的成就，也开始寻求有声电影的专利权。威廉·福斯已经有了一种根据德国的发明转化出来的“摩维通”。其他一些公司也不得不接受“通用电气西方公司”所提出的苛刻条件。不久洛克菲勒所控制的无线电公司也研究出一种“福托风”有声电影机，但受到其他公司的抵制。洛克菲勒财团为了利用这种有声电影机，特地在好莱坞设立了一家新的电影公司——“雷电华影片公司”，这是把“百代影片贸易公司”、“互助影片公司”、“三角影片公司”这些旧公司和一个很大的过去经营游艺场的联营公司——“凯斯—奥芬公司”合并在一起、并由各无线电公司（如“C.B.S.”、“马可尼”等）予以支持的一家公司。

美国观众争先恐后地来观看这些音乐片，他们对于唱词和歌手嘴唇动作的完全一致，感到十分惊奇，但另一方面，这种新的技术却受到卓别林、金·维多、雷内·克莱尔、茂瑙、普多夫金、爱森斯坦等无声艺术大师们的贬斥。普多夫金与爱森斯坦还和亚力山大洛夫一起发表了一篇有名的反对对白

片的宣言。他们承认无声艺术已经接近尾声，利用声音是人们所希望的，音响能够使电影从字幕和迂回曲折的表现方法中摆脱出来。可是他们断定："仿照戏剧的形式，把一个拍成的场景加上台词的作法，将毁灭导演艺术，因为这种台词的增添必然要和主要由各分离的场面结合在一起而组成的整个剧情，发生抵触。"这段话说明蒙太奇乃是电影艺术最本质的东西。这一原则使他们认为音响的作用只是与"可看见的画面"形成一种"管弦乐式的对位法"，并把它当作一种"独立于形象之外的因素"。这种理论，和维尔托夫的理论一样，如果呆板地按字面来理解的话，那就会发生错误。但是它却含有丰富的意义。形象和音响的"对位法"虽然不能代表有声电影的全部意义，但它却是有声电影的一个重要的表现手段。

当上一宣言发表时，真正的有声影片实际上还未产生。《爵士歌王》这部影片还是一部无声影片，只在片中插入了几段道白和歌唱而已。

第一部"百分之百的有声"（借用当时的说法）影片《纽约之光》，直到1929年方才产生。美国之所以迟迟不拍有声片，与其说因为技术上有原因，倒莫如说是由于经济上的原因。因为全部有对白的影片将妨碍好莱坞影片在国外的销路。巴黎在第一次上映美国对白片时，观众就喊叫道："用法国话讲吧！"在伦敦，观众对这种影片中的可笑而几乎为广大英国公众听不懂的美国佬腔调，也报之以嘘声。可是从此以后，无论是企业家、艺术家、或某些观众的反应，都阻止不了有声电影的日趋普遍。

在电影中应用语言，无论从美学上或者从商业上来说，在当时都成为一种必要。无声艺术的精益求精导使它自身的毁灭，这正象第二次大战后黑白摄影的精益求精结果招致了彩色的出现一样。许多最完美的无声影片，如《母亲》、《土地》、《意大利草帽》、《风》和《圣女贞德》，对音响和语言的出现，都起了促进的作用。

在这一面，卡尔·德莱叶的艺术发展比任何别的导演更有重要的意义。

丹麦电影的衰落，使得德莱叶不得不时常到国外去拍摄影片。他在瑞典导演了《马格利特夫人的第四次结婚》一片以后，又在德国导演了《米卡叶尔》，在挪威导演了《空中旅行》。以后他又回到丹麦，完成了他的杰作《一家之主》。

在这部影片中，可以很清楚地看到德国“室内剧”的影响。影片剧情很简单，可以从它的片名《一家之主》或《一个专制暴君的垮台》表达出来。当然，这里所说的“暴君”是指家庭里的暴君而言。故事几乎在唯一的布景中开展，达几小时之久，布景中象征性的道具，如挂钟、关在笼里的小鸟等等，曾不惮烦地一再重复出现。

和卡尔·梅育不同，德莱叶认为这种象征性的道具不足以表现片中三个主要人物——丈夫（约翰尼斯·梅育饰）、妻子（阿斯特丽德·霍尔姆饰）和老奶妈（玛蒂尔德·尼尔森饰）——的心理。他不赞成取消字幕，或者把字幕限于一种充当标点或对位法的作用；相反地，他用了很多字幕，使其起戏剧中的对话作用。这种作法使他避免了“室内剧”在演技上造成的那种重复和呆板的动作。

支配着这部影片的细致的现实主义——和德莱叶其他作品中的神秘主义及抒情主义适成鲜明的对照——为德莱叶以后在巴黎用法国演员和技师摄制的杰作《圣女贞德的受难》开了先路。后一影片的题材与其说是取自约瑟夫·德泰尔所写的剧本，倒莫如说是从审讯圣女的原始纪录中找到的。这些审讯被压缩在一天中来表现，借使时间的统一和地点（牢狱和火刑场）的统一结合在一起，给这部悲剧以充分的紧张性。德莱叶在片中除了充分利用冷场和不动的形象以及一些象征性的道具以外，还特别用精选的对白作为影片的基础，这种对白由他教给演员，在拍戏时把它说出来。影片绝大部分表现法官的审问和圣女的回答。人们的注意力完全集中在法官考匈（西尔万饰）无精打采的问话和圣女（法尔康纳蒂饰）的惨戚的供词上面。如果问题是“是”或者“不是”的时候，则用动作表示出来。但在表现一句话时，则字幕就成了必要。由于片中这些字幕的不断插入，结果破坏了鲁道尔夫·马戴用优美的构图拍摄下来的大特写所造成的节奏感。德莱叶把他的现实主义建立在不化妆的脸谱上，他借口当时新发明的全色胶片感光特快，拒绝使用化妆、伪装和假发。当剧本要求剪掉圣女的头发时，在摄影棚里就真的将女演员法尔康纳蒂的头发剪了下来，而站在一旁观看的人们，就按照银幕上所要求的情节那样，真的大为感动，落下了眼泪。德莱叶不仅要求真的头发，而且希望能够有真的对白，而不是字幕。他当时曾明确地宣称他不能用有声电影的方法来达到这点，很感遗憾。

苏联学派不仅使德莱叶学会了怎样突出地表现不化妆的

面孔的紧张表情，而且使他学会了尽量使用摄影角度、构图和分镜头的技巧。在描写法庭、法官、火刑场和群众时，他把摄影机的移动只用于拍摄群众演员和布景上面，就象他过去拍《卡比利亚》时那样。但是，当剧情发展到高潮时，他又完全利用大特写来表现面部或身体的各个部分。人在这时成为最重要的形象，同时由于语言对人来说是不可缺少的要素，于是“字幕的感人作用和形象的造型作用，遂同样重要”(这是当时莱昂·穆西纳克有保留地说过的话)。

和上一影片显然相反，此后德莱叶摄制的有声片《女吸血鬼》对摄影机的移动比语言更为重视。当时这位导演受到某些条件的限制，只能以少数资金来拍摄这部有三种语言版，即英语、德语和法语版的影片，可是任何一个演员都不可能精通这三国语言，因此，他只好将对白限于几句简单的话，这样，就造成了他对技术的偏重。《女吸血鬼》是一部描写鬼怪、神秘而幼稚的故事片，和《诺斯费拉杜》一片很相近似。尽管这部影片有一个优美的段落，即“死者”通过他棺材上的一个孔穴看到的埋葬情景，但它并不是一部成功的作品。而它在商业上的完全失败使德莱叶在以后十年中间只好回到丹麦，重度记者生涯，一直没有机会应用有声电影带给他的艺术的新表现方法。

雷内·克莱尔的演进和德莱叶的演进同样具有重要的意义。戏剧—— 拉比什的戏剧—— 使这位电影导演发现有些问题只有通过有声电影才能获得解决。这位曾经拍过《幕间节目》的导演在接受导演《意大利草帽》一片时，主要是想把它拍成和他战前喜爱的影片相似的一种疯狂追逐片。他按照

这些战前影片的方式，摈弃了当时极流行的绚丽的鲸骨裙，而采用了1900年的服装，结果使时代后退了约25年。这是一种大胆的作法，正象一个现代的导演在1952年还使用已经过时的圆顶帽和男人的假头发一样。

克莱尔在影片《意大利草帽》里，不得不用别的方式来代替拉比什和米歇尔的喜剧中作为主要手段的对白和唱词。和德莱叶相反，这位导演极力避免应用字幕，改而采取了拉比什与法国滑稽轻松喜剧导演们所用的一系列的噱头或模拟动作来代替语言，例如：影片里那位聋子叔叔用的助听器，那位父亲脚上所穿的一双过狭的短靴，那个老婆与人通奸的男人机械地把刚刚擦干的脚又放到洗脚盆里去等等。由于喜剧的情景表现得一目了然，所以无需再用什么语言来加以说明。但他把追赶一顶草帽的小市民们表现成一些带有各种小道具或各有特征的木偶似的人物，宛如芭蕾舞里的人物那样，在这一点上他并没有背离拉比什的作法。

舞蹈场面，即“四组舞”的场面，在这部影片里占据着中心的地位。它的严格的蒙太奇和一支古老有名的歌曲很好地配合在一起。这部影片即使去掉音乐来放映，观众也会情不自禁地低声哼出这支歌曲的，而且事实上这一场面也是不可能用乐曲《拉克梅》或《瓦尔科雷》来伴奏的。雷内·克莱尔在他的影片里可以不用语言，但不能不用音乐。可是他在这部成功的作品以后（虽然他以后还继续根据拉比什的另一喜剧拍摄了《两个胆小鬼》，但这部影片远不如《意大利草帽》那样成功）拍摄的第一部有声片《巴黎屋檐下》，却被人们认为是一篇反对对白片的宣言。

在有声电影初期，所谓“百分之百的有声片”经常是一些舞台剧片。百老汇的戏剧导演们常被好莱坞请去摄制一些戏剧影片。观众对影片中的对话和演员非常感兴趣，但技师们对于这种按幕、按场来表现的笨拙方法却大表反对。由于摄制这些有声片需要向专利权所有者支付一笔庞大的租金（即所谓“专利权使用费”），因此人们把拍摄时间尽量缩减，开始时常把音响和形象录在同一影片上，以致蒙太奇的效果受到了限制。另一方面，最早的录音机器必须固定地安装在有隔音设备的沉闷小房间里；结果移动摄影全然消失，使得技术退后了 20 年。《巴黎屋檐下》就是一部反对这些错误的影片，也许有些地方做过了头。

为了反对摄影机的固定不动，这部影片一开始就在拉扎尔·梅尔孙（他是一个经常与费戴尔和克莱尔合作的杰出布景师）设计的大布景内进行长距离的移动摄影。在摄影机进行拍摄时，还同时配上一首歌曲的迭句合唱，这种合唱声音时远时近，形成一种显示“托比斯录音法”敏感性的“音响移动”。

在这里，扩音器和摄影机是结合着的。但在其他部分，克莱尔为了反对同期录音的作法，却把两者分开。当片中主人公离开观众或被酒馆的一扇玻璃门隔开时，台词就被中断，主人公的嘴就变得没有声音了。而在描写殴斗时，则采取了下面的办法：即故意将瓦斯灯打坏，使银幕上形成一片漆黑，这时只听到物品的破坏声和人的喊叫声。克莱尔又将《巴黎一妇人》中有名的“省略法”用于音响方面，他用机车的汽笛

声和车轮的轧轹声，而不用煤烟的飘动，来表示火车的驶过[①]。

这些新颖的方法当时颇耸动一时，大受人们的推崇，但是随着时间的推移，今天已变成了平庸的手法，而它们所表示的意义在今天看来也显得有些幼稚，正如那些写得很草率、平铺直叙、而又被演员说得很坏的对话一样。这部影片今天所以还能够使人感到新鲜动人，乃是因为片中对贫民区、小贩、小职业者和那些带家具出租的小客店作了生动的描写，而这种具有讽刺感而令人可爱的“民众主义”，却正是使这部影片获得世界性声誉的原因。

《巴黎屋檐下》在它所叙述的巴黎并未受到重视，可是在柏林——根据当时的宣传材料来看——却获得了好评，被认为是“世界上最美的一部影片”。连日本都对这部影片发生极大兴趣。由于故事很简单，所以不懂对话也可以看懂。而片中所表现的巴黎的小市民，对外国观众来说，比起他们看腻了的“牛仔”，更具有吸引人的异国风味。由莫勒蒂所作的影片主题歌，也象风笛舞的曲子那样动听，到处被人传唱。

人们认为这部影片是一种反对对白片的宣言，这是错误的，因为雷内·克莱尔在他的下一部作品《百万法郎》（这部影片我们以后将再述及）中，又采用了一个和《意大利草帽》几乎相同的主题，为的是能够使用他第一部根据拉比什

① 在此后对“音响对位法”最有研究的法国影片中，应该提到基尔沙诺夫的《拐骗》一片（1933年摄制），这部影片在音响对位法上具有独特的研究，但却没有获得它应有的巨大成功。

戏剧改编的影片中所缺乏的某些戏剧表现方式，如开玩笑的话、数量不多然而很有意义的即兴对话，直到那些歌舞剧中的简短唱词。由于他把这些方式利用得很巧妙，所以人们并没有责备克莱尔是在拍摄“舞台纪录片”，这正和人们没有把《巴黎屋檐下》称为一部“唱歌的电影”一样。

但是《百万法郎》这部影片却属于由《爵士歌王》一片的成功而产生的样式，这些新样式在国外造成了一种对某些歌调的疯狂爱好，而无须懂得它们的歌词。好莱坞自此便转向拍摄轻松歌剧和游艺场节目的道路。哈莱·波蒙巧妙地导演的《百老汇之歌》，就是这种新样式中初期成功作品之一。在这部影片里，当一个女演员听到汽车开走的声音（画面并没有出现汽车）而脸上露出悲戚的表情时，人们常认为这是第一次运用了对位法。其实这种手法只不过是重复舞台上早已用过的从后台发出声音的老办法而已。

狡黠的刘别谦很快地了解到有声影片可以使好莱坞再度摄制一些欧洲有名的轻松歌剧。他以莫理斯·许伐利埃和珍妮·麦克唐纳作为一对理想的情人角色，在《璇宫艳史》一片中把克赞洛夫和桑舍尔的法国轻松歌剧搬上了银幕。这部影片曾经轰动一时，据说罗马尼亚国王卡罗尔曾采用这部影片主题歌的调子作为军歌。这一成功使得刘别谦不久又在《赌城艳史》、《微笑的中尉》（根据戏剧《圆舞曲之梦》拍摄）、《与君相处一小时》、《风流寡妇》等影片中，重复这种取巧而容易的作法。这些时髦的作品被大量仿制，好莱坞由此赚了很多钱。但这些影片对电影艺术却没有什么贡献可言。

在影片《爵士歌王》中，阿尔·乔生常化装成黑人。金

·维多也许正利用这一点说动了一位制片人，拍摄了一部有真正黑人歌手演出的影片。在美国电影中，黑人一直只能扮演仆人或者乐师的角色。

其实金·维多始终没有离开好莱坞的传统概念。有色人种在他的这部有名的影片《哈利路亚》[1]中，都被描写为一些幼稚、愚蠢、迷信、贪婪、喜欢犯罪和心胸偏狭的人。在这部象游艺场那样表现黑人采摘棉桃时边歌边舞的影片里，对于种族歧视和黑人近似半奴隶地位的问题，根本没有提到。金·维多远没有描写“整个黑人的灵魂”，而是在他的剧本里采取了百老汇戏剧中的那种偏见。但他在这种偏见的界限以内，却能够充分利用黑人优秀演员的才能和性格，在这些演员当中，有肉感的尼娜·麦克凯内和身材魁梧的坦尼尔·海恩斯。

在这部影片里，优美悦耳的“圣歌”[2]，非洲式舞蹈的节奏感，和在其他影片中常被贬低到哑角地位的一个种族的完美造型，对欧洲来说，可说是一种前所未见的景象，这种景象特别突出地表现在许多户外场面上。金·维多在这方面充分利用了美国南部的景色。如那个动人的、表现两个黑人在泥沼地里互相追逐想杀死对方的插曲，就利用了南部的风景。在寂静的环境中不时有一两声鸟叫，树叶的窸窣声和脚陷在泥沼里的喘气声，使这一插曲更增强了它的紧张性。

技术的进步使人们不久就能更好地使用声音的效果，给予摄影机以活动的能力，并使影片具有复杂的蒙太奇。

① 旧译《感谢上苍》。—— 译者

② “圣歌”是在美国南部黑人中间流行的一种宗教歌曲。—— 译者

在摄制《爵士歌王》时，声音是被记录在唱片上的。以后根据欧仁·劳斯特早已发明的原理把声音制成声带之后，声音和画面就能印在同一卷胶片上面，不论是在复制或者拍摄时，都可以这样做。但在拍摄影片时，我们已经说过，这种方法不便之处远过于它的长处，因此，为了摄制方便起见，结果便想出了一种办法，即把音乐和画面分别印在不同的胶片上。以后，“录音带”本身又被分为三条，即台词、伴奏的音乐和音响效果。然后通过剪辑和迭印的办法，把这三条录音带再合并印在影片的声带上去。

由于声音和画面不是同时摄制，而是后来配上去的，所以摄影机又恢复了它的活动能力。来自百老汇的戏剧工作者鲁本·马穆里安在他的《喝彩》一片中第一次用了这种技术。以后，刘易斯·迈尔斯通在改编本·海区特的一部著名话剧《头版新闻》时，更有效地利用了这种技术。这部话剧的故事情节是在唯一一个布景中展开的，迈尔斯通在拍摄时发现自己不由自主地处在过去“室内剧”所追求的情况之中，于是他采用了类似“室内剧”的解决办法，并为了打破那种令人厌烦的、滔滔不绝的对话所产生的造型单调感起见，他用了摄影机环绕演员不断移动的拍摄方法。这种革新和另一种类似的方法，即有系统地将一个场景分割为各个镜头，并使它具有钟摆那样交替节奏感的“正反镜头的变换”，同样在对白片中创造了一种典型。

有声电影又使摄影棚和创作方法发生了变化，加速推动了一种在几年以前即已开始了的发展。很久以来，摄影棚只是梅里爱在蒙特勒伊所用的玻璃摄影室的扩大，直到电影工

业化全部使用人工照明时，还是如此。但到了 1915 年以后，人们开始建造一些没有玻璃窗和玻璃屋顶的摄影棚。而有声影片则把最后的一块玻璃也消灭了，因为摄影棚这时要求象一个箱子一样，有严密隔音设备。同时更由于移动摄影的增多，需要有复杂的装置（如移动车、升降机、起重机），由很多技师来操纵。快速感光胶片的使用，也使摄影、化妆的技术，特别是照明的技术发生变化。主任摄影师的任务现在主要是去指导光线的使用。声音的出现使技术上帮助导演的助理人员更为增多。在一部细心地摄制的影片中，一个只放映一分钟的场面往往要花上半天的时间来拍摄。为了避免拍片过程中的时间浪费，事前一定要很细致地将影片的剧本准备妥当。

在好莱坞，选择影片主题过去是导演的事，现在则成为制片公司的一个科室，要雇用几十人来工作。至于把选出的主题变成电影语言的工作，则交给许多在改编、剪辑和对白等方面有经验的专家去担任。为了能够正确地估计成本和摄制时间，这些专家用很长时间仔细编写出来的分镜头剧本，必须对画面和音响的各项细节都有通盘的规划。这样一来，有声电影就把成为电影先驱者时代的特征的即兴式演出，几乎完全消灭。企业家极力（虽然时常是徒然的）要把偶然的因素减少到最小的限度。

有声电影在影片的产量上也引起了反应。1929 年，华尔街曾以两亿美元投资于好莱坞的影片。四年以后，投资数目减少到 1．2 亿美元。这样，影片的摄制部数也不得不随之减少，也就是说，无声电影时代年产 900 部乃至 1000 部的影片

产量，随着有声电影的出现减少到了500部至600部。同时，一部影片的平均摄制成本也减低了。那些每周发行一个上映节目的大制片公司此时增加了B级影片的产量，这种影片是在较短的时间内用少量资金摄制出来的。为了使买主易于接受起见，这些影片被夹杂在“一批影片”中出卖，在这“一批影片”中夹带着一部摄制成本被宣传为100万美元以上的权威影片。其实这种推销方法从先驱者时期起在法国、德国、意大利或美国，就早已存在，有声影片只是将这种方法更加强化而已。借用法国电影发行商的一句行话来说，这种美国人称之为“大宗定货”(Block—Booking)的推销方法不过是一个“火车头”拖着许多节装着“蹩脚货”的列车。

在美国影片产量减少的同时，那些在无声电影时代被好莱坞影片所侵入的国家又恢复了影片的生产，这是由于这些国家的观众要求在银幕看到讲本国话的演员的缘故。好莱坞为了扼杀各国民族电影的复兴（这点我们将在后面叙述），开始利用外国演员来摄制外语版的影片，而在限制影片进口或实行影片定额输入制的国家（如德、英、法等国）里，则采取就地摄制影片的办法。随着技术的进步，美国掌握了一张最大的王牌，那就是一个不懂外国语言的演员可以用别人的声音来代替他说话。“配音译制”使美国又收回那些已经失去了的市场。输入美国配音译制的影片，在华盛顿签订的通商条约中成了一项正式的条款。

在摩根和洛克菲勒分别支持的两大政党——民主党和共和党——轮流占领白宫的这样一个国家里，电影已经成为一种国家的事务。这两个大财阀在各方面控制着好莱坞的八大

影片公司。“华纳”和“福斯”两家影片公司在有声电影初期曾试图对这种控制进行反抗。他们不惜花费很多的时间和金钱来提起诉讼，但这一斗争结果是以垄断资本家获胜而告终。

好莱坞侥幸暂时逃脱了经济危机，因为有声电影非常吸引观众，失业的人们时常到电影院里去寻找精神上的麻醉。可是当他们的经济力量随着危机的延续而告涸竭时，电影院的营业状况就一落千丈。许多大影片公司不得不求助于洛克菲勒的“大通银行”或者摩根的“阿特拉斯公司”。结果这些大影片公司被迫实行严格的“改组”，使摄制权直接落在一小撮金融资本家手里。我们以后将会看到好莱坞成为华尔街的一个属地之后在电影艺术领域内产生的后果。

第十四章

美国电影十五年

(1930—1945)

对白、歌曲和音乐使电影不得不求助于舞台戏剧。对舞台剧的模仿曾引起不少错误,但就象梅里爱时代的情形一样,这却是一种必然的过程。而且从这种模仿中也曾产生了一些新的影片样式。刘别谦所创始的轻松歌剧对电影艺术并没有多大贡献;而另一种相近似的样式,即游艺场的时事讽刺剧,却相当地丰富了艺术,这主要是由于华纳公司所招聘的芭蕾舞导演巴斯比·伯克莱的功劳。伯克莱在茂文·勒洛埃导演的影片《掘金女郎》和劳合·培根导演的影片《第四十二号街》里面曾担任过芭蕾舞的导演。在这些影片里,伯克莱突破了狭小舞台的限制,变换了摄影的角度,并且利用了旋转的舞台和舞池,以他那些训练有素的美丽女舞蹈演员来造成一种象发电机的齿轮和滚轴那样迅速回旋的奇特几何图案。

游艺场更新了喜剧演员。爱第·康托尔用一些美丽的裸体女郎来陪衬他的滑稽演技，使人感到有些肉麻，可是马克斯三兄弟在银幕上的出现，却是一件值得注意的大事。

这三位老练的喜剧演员，继麦克·塞纳特之后，继承了英美疯狂喜剧的传统，并且超过了胡闹的范围。格鲁乔所表现的人物是滑稽画报上的商人；齐科则表现一个典型的意大利移民；吓人的哈布则是一个头戴金色假发的哑巴，具有疯狂的破坏性和饕餮好色的性格。这三位丑角都广泛使用小道具和荒诞的特技，如从口袋里掏出一盏点着火的瓦斯灯、大怒之下被咬碎的电话机、一间挤满了人转不过身来的小房间等等。

影片《椰子》和《动物的叫声》是把一些疯狂的幻想用恶作剧动作演出的作品。这两部影片大部分只是把过去几年来不断演出的两部同名戏剧搬上了银幕。在这两部影片以后不久，这三位喜剧演员在《野鸭汤》一片里达到了他们艺术的最高峰。格鲁乔在该片中扮演一个在某些方面颇类似影片《最后的亿万富翁》里那个独裁者。国会通过宣战案，议员老爷们在用黑人的调子高唱“我们要战争”中，大跳其舞。这场戏和另外一场戏——格鲁乔向自己的军队开枪，然后又用一块美金向见证人行贿，请他不要声张——同样精彩。在影片《歌剧院之夜》里，马克斯三兄弟的演技已令人感到厌倦，这种情形不久更加明显。他们的噱头变成了一种牵强附会的动作。

至于模仿马克斯三兄弟的里兹兄弟，他们只是一些缺乏创造性和没有什么才能的丑角而已。

在无声电影末期出现的劳莱和哈台，只是沿袭麦克·塞纳特的传统，并无多大的创新可言。他们扮演的一对角色，一胖一瘦，一个性情粗暴，一个胆小如鼠，都不出传统的范围。他们和马克斯兄弟的疯狂表演不同的地方在于他们在胡闹和破坏性的动作之中，时常有沉静休息的时间，表现一些轻松的滑稽动作。可是他们的影片仍缺少灵感，因此不能成为伟大的作品。他们此时虽已衰老，失势，演技老套，令人生厌，可是却还没有堕落到象他们的后继者——亚博和考斯特罗那种低的水平。后两个“蠢汉”在1940年到1950年间一直是名列前茅的美国“赚钱明显”。

随着有声电影的出现，勃斯特·基顿和哈洛德·劳埃德在观众中的声望很快地消失了。W．C．菲尔兹动人的喜剧（《百万元的腿》、《家庭之乐》），也只风行了短短的几年。他饰演的人物是一个大个子的老好人，被威士忌酒灌得烂醉，饱受人们的欺侮，在最荒谬的处境中象煞有介事地高视阔步。在两三部影片中，他和丰腴的金发女郎梅·魏斯特搭档演出，后者扮演一个性情凶悍、外貌粗野而内心却很狡猾的女人。

美国喜剧不久遭到严重的危机，原因大概是因为它放弃了麦克·塞纳特的表演方法即意大利即兴喜剧的表演方法，放弃了用一系列短片和以姿势动作为基础的表现手段来培养喜剧演员。

只有查尔斯·卓别林没有衰落。他的第一部有声影片《城市之光》并不是一部对白片。这位靠动作就能传达一切意思的天才哑剧演员，担心在他的作品中用了对白以后，反而会使得全世界的观众不易理解。在《城市之光》里，他叙述

了一个流浪汉、一个年轻的盲女郎和一个百万富翁的故事。富翁平时很残忍暴躁，但喝醉酒以后却变得很仁慈慷慨。影片开始时描写流浪汉从河里把富翁救了出来，可是因为他脖子上拴了一块石头，结果自己又掉到水里去了。这段情节和卓别林遭受好莱坞迫害的命运，很相类似。天才的夏尔洛在影片结局中达到了悲剧的最高潮：流浪汉刚从监狱里出来，就受一群顽童的戏弄，他所有的尊严随同他那根小手杖一起丢失了，最后迎面遇到了盲女郎，后者由于他的帮助，终于重见光明。

《摩登时代》在卓别林的作品中是一个转捩点。他超越了从《寻子遇仙记》一片以来一直是他的特点的个人悲剧的范围，改而采取了现代社会中一些重要的问题作为主题。这是一部美学家不太喜欢而政治家又认为有危险性的作品。

从表面看来，《摩登时代》的主题和弗立茨·朗格的《大都市》以及雷内·克莱尔的《自由属于我们》一样，描写的也是人和机器的冲突。但是这部影片主要是表现具有普遍性的夏尔洛同一个建立在利润基础上的冷酷社会相斗争。影片在统一性方面稍嫌不足。有些场面采用了《夏尔洛滑冰》和《夏尔洛当侍者》等影片的旧题材。这些芭蕾舞式的娱人表演可能是出于作者的谨慎，因为审查机构是不会允许中心问题在片中占太大篇幅的。但是影片中最优秀的场面却正是处理这一中心问题的场面：如夏尔洛被传送带式的作业弄得神志失常；夏尔洛无意中领导了示威运动的群众；出了毛病的吃饭机器不住打在夏尔洛悲戚惊恐的脸上，这一形象正象征着当时的美国以及全世界所遭到的经济危机的打击。

在这种经济危机尚未结束以前，大战爆发了。而这种战争的迫近，在卓别林放弃一切隐喻方式而从正面攻击希特勒和希特勒主义的影片《大独裁者》中，已突出地显示了出来。这部影片是在德国军队侵入巴黎时拍成，不久就在美国这个孤立主义者势力很强大的非交战国家上映。卓别林受到敌意的攻击，被人认为是宣传参战，人们甚至把他当作犹太人或非美国人来看待。可是这部影片戏剧性的现实意义却征服了观众。卓别林在这部影片里扮演两个蓄着小胡子的人物：一个是传统的夏尔洛（贫苦的犹太理发匠），另一个是嚣张乖戾的阿道夫·希特勒。当理发匠和他的未婚妻两人在行人绝迹的街上被独裁者兴格尔（即希特勒）叫嚣屠杀犹太人的广播声音追迫得东藏西躲的时候，那种恐怖气氛可说已经达到了极点。而在德国独裁者和墨索里尼互掷奶油点心大打出手的那场戏中，滑稽的笑料又占了它主导的地位，因为笑本身就是对专制暴君进行斗争的一个合法手段。

美国的清教徒们以一些个人的私事为借口，对好莱坞这个硕果仅存的艺术大师，这个早期先驱者的继承人，展开了一个新的攻势。

《凡尔杜先生》就是在这种迫害气氛中产生出来的。这部影片在这位伟大喜剧演员的作品中占有《愤世嫉俗》在莫里哀的作品中同样的地位。为了叙述谨慎起见，影片借发生在法国的兰德鲁杀妻事件，对美国生活的某几方面痛加抨击。片中卓别林抛弃了夏尔洛这一形象，改换为一个风度翩翩、愤世嫉俗、性情残忍的老美男子，和他在麦克·塞纳特导演的影片中所创造的早期人物很相近似。爱森斯坦曾经认为残忍

性格是卓别林作品中一个一贯的特征。这个特征在凡尔杜这个无政府主义者的犯罪者身上，在这个被开革而仍然继续他的犯罪勾当的银行出纳员身上，乃是最本质的东西。这部作品残酷地否定一切，充满一种辛酸和绝望的气氛。凡尔杜是一个有智慧，却没有品德的人物。卓别林通过这个人物来讽刺整个社会制度并谴责这种制度。在这部悲痛辛酸的作品中，激动的感情和富于戏剧性的情节占着突出地位。

《凡尔杜先生》这部影片的出现，使得反对卓别林的浪潮更加激烈起来。这位在一个敌对的世界中孤军奋战的天才演员，他本身的命运就具有悲剧的性质。人们担心他所遭到的种种迫害是否还允许他继续工作。但他的天才从他初期的不出名的喜剧开始，一直到最近的伟大的悲剧影片为止，始终存在，这和有声电影初期好莱坞某些演员的短暂光辉相比，正好形成强烈的对照。

好莱坞这个美国电影的首都，除了向戏剧中寻求新的样式以外，同时还继续走这一时期它的一些能够卖座的作品的老路。有声电影给强盗片一个新的风行的机会，由此产生了《牢狱》、《小凯撒》、《疤脸大盗》等影片。

《牢狱》是一部描写囚犯暴动的影片。囚犯行进时的脚镣声，饭盒的碰撞声，以及暴动前的呼喊声，在有声电影初期都是一种稀奇的事情。同时，有些影片还趋向于对社会的批判。这是戏剧家出身的茂文·勒洛埃所采取的道路。他在继《小凯撒》之后摄制的影片《我是一个越狱犯》中，揭露了美国某些州的监狱中惨无人道的情况。这部影片具有报道片的格调，它所描写的是一个真实的故事。保罗·茂尼在片中扮

演一个因法庭审判错误而悲惨牺牲的人。这部向社会提出激烈控诉的影片，通过它对监狱的可怖描写，揭露了真正的美国社会；在这个社会里，几乎全无一丝好莱坞所渲染的那种豪华的景象。

在 1933 年茂文·勒洛埃和巴斯比·伯克莱一起导演的大场面时事剧《掘金女郎》里，也有两个描写战争威胁和失业的歌唱场面，把现实生活插入于音乐歌舞和美女如云的幻想世界中。这位有才能的导演以后成了制片人，他所监制的影片，除了那部描写美国私刑处死黑人的故事片《怨声满城》以外，都是一些二等的或者平凡的影片。

霍华德·霍克斯过去是一个飞行家，他在有声电影初期把本·海区特根据大盗阿尔·卡彭的事迹编写的剧本，拍成一部杰出的强盗片《疤脸大盗》。这部影片叙事的简明、紧凑和激烈，显示出有声电影初期一种很少见到的优美风格。但是这部颂扬机关枪威力的影片只可说是一部成功的作品，不能说是一部真正的杰作。霍克斯以后因摄制轻松喜剧片（《养育婴儿》）、战争片（《拂晓侦察》、《空中堡垒》）和航空片（《只有天使才有翅膀》）而出名。在这些不同样式的影片中，他显示出一种通过几个细节来表现一个典型人物的罕见天才，对粗暴场面的强烈兴趣和叙述故事的杰出才能。这位具有独特风格的导演由于经常摄制一些平庸的商业性作品，因而玷污了他这些优点。也正是因为这些商业性作品，结果使影评家和电影史家轻视了这位才能远比金·维多高超的导演。如果霍克斯能把他的故事描写同更多的人的热情相结合的话，他也许会有更大的成功。但大丈夫气概的霍克斯虽

然有时显得很粗暴，却能表现出男人们的性格。

刘易斯·迈尔斯东也以霍克斯擅长的战争片和航空片，作为他光辉事业的起点。这位生长在俄罗斯的导演，是在替亿万富翁的航空家霍华德·休士拍摄《地狱天使》一片时开始电影工作的。这部成功的作品以后又被他那部《西线无战事》所超过，后一部影片虽没有派伯斯特的《1918 年的西部战线》那样的真实性，可是却很富有人情。至于迈尔斯通的影片《头版新闻》的优点，我们在前面已经谈到，不再重述。他的另一部根据索茂塞特·莫汉的原作编导的影片《雨》有它独特的格调，正如影片《将军死在黎明》某些段落一样。他拍的影片虽然不多，但是几乎每部影片都有很精彩的片断。

战争片流行并不很久。强盗片的兴隆也很快受到挫折。1930 年公布的威廉·海斯的《伦理法典》，曾有一段时期几乎成为纸上具文。但到 1935 年以后，美国财阀对电影企业的控制更进一步加强，而美国天主教主教根据教皇的号召成立的“道德协会”，则掀起了一个旨在严格实施《伦理法典》的激烈运动。至此，影片中的匪盗变成了用来劝善惩恶的人物，圣经经常和机关枪的扫射同时在影片上出现。美女的展览也受到了限制，正象限制她们裸体或者接吻时间不得过长的情形一样。“性感的表现”被“美女照片”所代替，人们的兴趣也由此从色情转变为对明星的崇拜。

审查制度和《伦理法典》虽然没有禁止《科学怪人》或《千岁怪人》之类的恐怖影片，但这种样式也和相近似的特技影片（如《金刚》、《隐身人》）一样，成了千篇一律的东西。好莱坞利用对白的方便，开始向戏剧片一途发展。

百老汇的成功作品以及所有过去和现在最能“叫座的戏剧”，都被有计划地拍成影片。在这方面也曾产生一些有相当价值的作品。在欧洲，人们过于把这些影片的成功归之于导演的个性，而事实上美国的导演和大西洋此岸的导演完全不同，他们的职务只限于指导演员的演出，对于电影艺术方面的一切事务从不掌握，只听凭制片人去决定。影片的题材、改编的原作、演员的演技、制片人的才能或一些偶然的时运经常是这些影片获得成功的真正原因。

例如在根据芬尼·赫斯特的小说改编的影片《芳华虚度》里，原作缠绵悱恻的情节和爱琳邓的动人演技对这部影片的作用，远超过 J．M．斯塔尔的编导作用；《绿色的牧场》这部号称古典的黑人影片，它的成功更多地是由于原作者康纳利，而不是由平庸的威廉·凯莱的导演；泰伊·迦尔内特导演的影片《单行道》则是根据劳勃特·劳德的神秘爱情小说巧妙地改编的，人们称它是一部杰作，其实不过是叨原作之光而成名的；哈沙惠特别成功的影片《彼得·易培生》，乃是他根据乔治·杜·莫里埃所写的一个古老的狂热恋爱故事拍摄出来的；桑戴尔的《穷巷之冬》则是用大量资金摄制的一部有名的舞台剧。有时，成功的剧本往往比导演还要重要。例如影片《比利亚万岁》就是由于本·海区特的剧本，而不是由于贾克·康威的导演而成为了一部描写墨西哥的杰出作品，并且还很可能是利用霍华德·霍克斯的影片中的某些片断而制成的。再如弗兰克·劳埃德导演的《乱世英雄》在成为一部豪华细致的作品之前，已由剧作家诺埃尔·考华德把它写成一部颂扬英国帝国主义的剧本。在很多影片

中，剧作家的作用超过了导演。但是剧作家当中最优秀的本·海区特和麦克·阿瑟在纽约所组织的一个以剧作家为主和好莱坞竞争的制片团体，存在时间很短，虽然他们费去不少心机拍摄出来的两部影片（克劳德·雷恩斯及马尔戈主演的《不激动的犯罪》和诺埃尔·考华德主演的《无赖汉》），都很有价值。

斯塔尔、凯莱、桑戴尔、康威，甚至弗兰克·劳埃德或泰伊·迦尔内特都是一些不被重视的导演，连哈沙惠（他曾导演过一部很获成功的商业性影片《一个孟加拉骑兵的故事》）也是如此。但乔治·顾柯却是一个重要人物，他出身于百老汇，能够将他戏剧导演的经验运用到电影上来，拍了一系列杰出地改编的作品，例如以描写经济危机为主题的喜剧片《八时餐会》；根据平淡乏味的小说《马区大夫的四个女儿》改编的动人影片《小妇人》；很忠实于原作的《大卫·科波菲尔》，由嘉宝扮演的很成功的《茶花女》以及优美的风俗喜剧片《假日》等。顾柯原可算是一个高超的导演，假如他不是犯了一些不可原谅的错误的话。他那部极度夸张的《罗密欧与朱丽叶》，就是最明显的一个例子。

1930 年至 1935 年间，鲁本·马摩里安使人对他颇抱希望。这位来自百老汇和罗切斯特的伊斯特曼·柯达歌剧院的戏剧导演，在《喝彩》一片之后，拍了一部很成功的作品，名叫《十字街头》。这部影片很感人，很得力于达希尔·哈默特的剧本和李·迦姆斯的极优美的摄影，片中可以看到当时尚未出名的女演员西尔维亚·西德尼在一间监狱的接待室里脸紧贴着铁栏杆和年轻的贾利·古柏倾诉衷曲的一幕。冯·斯

登堡或霍克斯所表现的凶恶慓悍的强盗在这部影片里却成为一种令人感动与同情的人物。马摩里安以后摄制的一部作品是《杰古尔博士与海德先生》（《化身博士》）。这部影片虽然用了使观众感觉处在片中主人公的地位的杰出移动摄影，并且还利用玻璃制造厂里的叮当声来造成一种奇特的“音响背景”，可是结果还是令人感到失望。从此时起马摩里安开始转向于导演一些有时带有歌舞的商业性影片。在这些退步的作品中，只有根据萨克雷的小说《名利场》改编的影片《浮华世界》，由于用了颜色（虽然有些幼稚）来表现一些戏剧性的场面（例如用红色来表现滑铁卢战役前夕的军中舞会），因此显得有些不落俗套。

金·维多和马摩里安一样，也很快地掉在商业性影片的泥坑里。《街头惨剧》是一部根据埃尔茂·赖斯的戏剧编导得相当巧妙的影片。在摄制《我们每天的面包》这部影片时，金·维多花了很多精力与心血。这部由演员和金·维多共同出资摄制的影片，是以失业问题为主题，主张用回到农村、合作和祷告的办法来解决失业问题。这部带有天真说教气味的影片尽管已经摆脱了摄影棚的束缚，而且有几个剪辑得很成功的片段，可是在艺术上并没有获得很大的成功。在商业上遭到失败以后，金·维多就不再从事摄制这类影片。以后他所摄的影片无论是西部片（《得克萨斯州的骑警队》）也好，或者是悲剧（《史泰拉恨史》）也好，都没有什么可取的地方。然而他在英国根据克洛宁的小说拍摄的《要塞》一片，又显示出他过去的天才的痕迹，可是他表现残酷斗争的彩色片《西北通道》和《太阳浴血记》却仍然不免于失败。

弗兰克·鲍沙其的才能虽不及金·维多，但对艺术却坚持得更久一些。这位以前在初期西部片里扮演牛仔的演员，虽然没有什么天资可言，但他并不满足于描绘狭小的恋爱故事，而是经常把这种故事放在时代和社会的背景当中。他在根据海明威的小说拍摄了《战地情天》一片以后，又根据法拉达的小说拍成《小人物现在如何？》。这是一部对20年代的德国作了极有价值的描写的影片。但鲍沙其的杰出作品，无疑应该是《青空天国》，这部由洛丽泰·杨和斯宾塞·屈塞主演的影片，充满诗意，也充满真实，几乎是从正面来揭露美国的失业问题。鲍沙其以后忽然对电影失去兴趣。在第二次世界大战前夕，他曾经辛酸地这样宣称："某些导演的重大错误，就是他们把工作看得太认真了。"自此以后，这位创作家就从电影界引退，变成一个默默无闻的制造商，直到故世。

1930年至1940年间，冯·斯登堡在好莱坞经历了一个缓慢的戏剧性的很显明的衰退过程。他在拍了《蓝天使》一片以后，带着玛琳·黛德丽从德国来到好莱坞。他叫这位性感的女演员专门扮演一个双颊瘦削的、十分神秘的新型妖妇。这个怪物正如影片《科学怪人》中的情形那样，最后终于毁灭了她的创造者。无论是《摩洛哥》和《上海快车》也好，或者是《耻辱》和《红色女皇》也好，冯·斯登堡的注意力完全倾注在被他视作天仙的玛琳的衣着服饰上面。后来，他又导演了两部没有这位偶像式的演员演出的影片，即根据德莱塞的原著摄制的《美国的悲剧》和根据陀思妥耶夫斯基的小说改编的《罪与罚》，这两部影片都同样平庸，毫无出色之处。在他最后的两部艺术作品《上海的手势》和《安纳塔汉的故

事》里，已死去的那个妖妇的幽灵仍然继续纠缠着他不放。

在有声电影兴起后开头几年里，某些原有的或新起影片样式随着那些真正的或者徒有虚名的伟大人物的没落而消失了。继各种发明和试验所引起的动荡时期之后，出现了一个比较稳定的时期，这个时期出现在1934年后经济危机已达到它最低点之时。好莱坞一直企待着一个新的繁荣（这一新的繁荣以后终于从战争中获得），此时又稍恢复了它过去的乐观主义。

美国战前最流行的影片样式是轻松喜剧。这种样式是法国通俗笑剧和伦敦或中欧的同类喜剧的新变种。善于投机取巧的刘别谦在美国首先开始这种影片样式，他在拍摄《微笑的中尉》和《风流寡妇》这两部影片的中间，把奥匈帝国时代拉兹洛·阿拉达尔描写国际骗子们失败的著名通俗笑剧《天堂的纠纷》拍成了影片。这部现代马利伏式的戏剧[①]把机智的语言和猥琐的情景混合在一起，并表现了宫廷豪华的气氛，它在欧洲和美国获得了同样的成功（虽然在美国，曾被人认为有伤风化）。刘别谦利用他所开创的样式，又把诺埃尔·考华德的戏剧《生活的计划》拍成电影，同样也获得成功。但是他根据阿尔弗莱德·萨伏阿的原作摄制的《蓝胡子的第八位夫人》，由葛丽泰·嘉宝主演的反苏片《妮诺基卡》，以及根据维克托里安·萨尔杜的粗俗作品《不稳的感情》拍成的同名影片，都未获得成功。由于他的表现手法庸俗而又沉

① 马利伏（1688—1763），法国剧作家，写过很多喜剧，以细致的心理分析和过分矫饰的词句见称。——译者

闷，使他不能象在通俗歌剧片上那样，成为轻松喜剧上的权威。

小说家达希尔·哈默特是连载恐怖小说的杰出作家和创造者，他在《风流侦探》这个剧本[①]中，改正了《天堂的纠纷》中的不道德的色彩，把偷钻石的贼换成一对喜剧性的侦探夫妻（米尔娜·劳埃和威廉·鲍威尔饰）。这部获得巨大成功的影片是范戴克导演的。哈默特和范戴克利用这一成功，继续摄制了几部影片，在这些影片中，劳埃和鲍威尔这对演员在类似的情境中仍然扮演同样的角色。影片《风流侦探》的声誉不久就被卡普拉导演的《一夜风流》所压倒，后一部作品以后成了轻松喜剧片的一个典型。

弗兰克·卡普拉拍摄过各种样式的影片。他在有声电影初期摄制的《奇迹的女人》，是一部对某些宗教派别痛加讽刺的影片。在他那部充满幻想的影片《一日贵妇》里，他把盗匪变成了通俗笑剧中的慈善家，这一成功使他在以后导演工作最出色的时期中经常和剧作家罗伯特·里斯金合作。

《一夜风流》（1933年出品）是一部把陈旧的神话《灰姑娘》翻新的影片。它表现一个经济不太充裕的新闻记者和一位年轻美貌、脾气暴躁的富家女郎，经过80分钟的争吵后，终于结了婚，使她那位脾气古怪、拥有巨资的父亲大为高兴。这些木偶式的人物原是好莱坞影片中所常见到的，但由于里斯金生动的对白，对可笑情境的创造以及他在传统思想的界限内所表现的讽刺趣味，却使这些人物带上了一种新的性格。

① 原名《瘦子》（The Thin Man）。——译者

这部喜剧片摄制费用很少，却获得了巨大的收入。里斯金和卡普拉以后在另一部叫做《第兹先生进城》[1]的影片中再次利用了同样的主题，把年轻的女继承人改成了脾气暴躁的富翁，把新闻记者改成造谣生事的女记者。这部影片比《一夜风流》获得了更大的成功。

在战前整个时期，好莱坞一直在各种改头换面的形式下，使用这些木偶式的人物，有时把一对未婚夫妻的争吵改成一对有钱夫妻的争吵。

霍华德·霍克斯的《养育婴儿》、里奥·麦卡雷的《为明日开路》、乔治·顾柯的《假日》、米契尔·莱孙的《安逸的生活》，都是轻松喜剧中一些成功的作品，这种喜剧也被人称为“矫揉做作的喜剧”。好莱坞大量摄制这类影片，但由于故事老是重复，结果使观众感到厌腻。所谓“矫揉做作的喜剧”实际上乃是一种宣传片。这些轻松的喜剧把观众带到一个除了向女人献殷勤之外不知其他心事的安乐世界里，力图使他们相信每个美国人都有资格当合众国的总统，而且可以和有钱的人结婚。它们证明亿万富豪都是一些天真可爱的疯子，他们放荡的生活并不妨碍他们从事善行或有益于人类的事情。卡普拉和里斯金的喜剧对好莱坞的老板洛克菲勒家族或摩根家族所表示的尊敬，和过去宫廷弄臣对君主的尊敬，实没有什么不同。

在影片《第兹先生进城》里，一个反抗的失业者企图杀害一个百万家产的继承人。后者为失业者的苦况感动得下泪，

① 旧译《富贵浮云》。—— 译者

决意把他的财产拿出来救济失业工人。但歹徒们却千方百计想夺取他的生命和财产。他们把他拖上了法庭。结果由于他纯朴、善良的心肠而被无罪释放，使他以后能以毕生精力贡献给救济穷人的事业。

在影片《你不能夺去别人的幸福》[①]（一部根据百老汇的通俗喜歌剧拍摄的影片）里，一个凶恶的富翁迫害一家有精神病遗传的家庭，原因是因为他的儿子要和这家的姑娘结婚。经过一位有德的祖父谆谆教诲以后，终于平息了两家的纠纷，而凶恶的富翁由于学会了吹意大利土笛，结果变成了一位善良的慈善家。

伏尔泰在写《老实人》或《米克罗梅加斯》的时候，为了隐蔽他的大胆思想，使检查机关看不出来起见，曾利用了一些诙谐的寓言；而卡普拉和里斯金之所以采取一些陈旧的故事（如《灰姑娘》、《堂吉诃德》等），目的则是为了服从检查机关同时也是为了把某些观念灌输给观众。如果他们不用笑剧的形式和一种与其说是勇敢毋宁说是一种烟幕的“对社会的批评”的话，那么他们的宣传必然很难为观众所接受。他们通过笑来宣传美国民主政体中一切都是尽善尽美，议会能够防止托拉斯的专横，例如《斯密士先生到华盛顿》[②]就是这样一部影片。这部影片的剧本是西德尼·布克曼编写的，里斯金未参加合作。影片含有一些极美的镜头，可以说是卡普拉的一部杰作。里斯金和卡普拉两人有一个共同的缺点，就

① 旧译《浮生若梦》。—— 译者

② 旧译《民主万岁》。—— 译者

是都喜欢采取说教的方式，这种说教方式使得那部根据詹姆士·希尔顿的小说摄制的《消失的地平线》成了一种令人厌烦的和可笑的寓言。另一部说教的影片《这是约翰陀》是一种叫人们相信一种离真正民主政治颇远的“善意”。然而他们的全部影片都带有罗斯福时期的自由主义思想。

卡普拉是一个学派的领袖，一个轻松喜剧的大师，而约翰·福特和威廉·惠勒则是具有独立性格的人物。

约翰·福特出生在爱尔兰，长期以来是西部片的专家，他在十五年当中经历了成功与失败，摄制过很多缺乏创造性而样式又不新颖的影片，但后来由于拍了两部成功作品，即《失踪的巡逻兵》[①]和《满城风雨》，人们才开始注意他的名字。《满城风雨》是一部描写强盗的通俗喜剧片，由罗伯特·里斯金编写剧本。这种影片本来最适合于卡普拉来导演，但这一点并未妨碍福特把这部影片导演成一出动人的喜剧。演员爱德华·罗宾逊在片中扮演了双重角色：强盗和外貌很象强盗的另一个男子。《失踪的巡逻兵》是一部很优秀的影片，描写12个巡逻兵被阿拉伯人围困在沙漠里，一个个都被杀掉。这部影片的剧本是由杜德莱·尼古拉斯编写的，他原是一个新闻记者和短篇小说家，有声电影开始以后才到好莱坞工作。雷电华公司的制片人最初对摄制这样一部既没有恋爱情节又没有女人出场的影片，很没有信心。可是福特却被剧本的主题所吸引，宁愿在资金缺少的条件下来摄制这部影片，而且同意在摄制期间不要薪金，只按照假定利润的百分比，领取报

① 旧译《孤军魂》。—— 译者

酬。这部对白稍嫌罗嗦的影片应用了“室内剧”和瑞典人的经验。它除了利用三一律以外，还把一个自然因素——即充满无形的敌人的沙漠——当作剧中的主要角色。死亡和灾祸，以及人们为挣脱死亡和灾祸所作的绝望的努力，是这部影片基本的主题，这也正是以前由同一导演摄制、描写一艘潜水艇沉没的故事的影片《没有女人的男人》[①]已经用过的主题。

《失踪的巡逻兵》在上映收入上获得了极大成功。福特和尼吉拉斯说服雷电华公司的老板，以两万美元的微少资金，让他们摄制一部根据李阿姆·奥弗拉哈迪的小说改编的、名叫《告密者》[②]的影片，这部影片的主题他们构思了好几年。观众对这部影片开始并不十分欢迎，但后来由于这部影片获得多次“奥斯卡奖”，于是突然出了名。影片描写1916年都柏林地方一个愚蠢的粗鲁汉因为想离开爱尔兰前往美国，向英国警察当局告发了一位爱尔兰的革命者，告密者的背叛行为被揭露出来以后，他被带到革命党人的秘密法庭上去受审，在那里他承认了自己的罪行，受到了应得的惩罚。

《告密者》比《失踪的巡逻兵》受“室内剧”的影响更大。杜德莱·尼古拉斯是一个深受欧洲文明薰陶的人，他在编写这部影片的剧本时，严守三一律的法则，地点的统一是以浓雾笼罩下的沉闷的都柏林来形成的，这一背景是全部在摄影棚里拍摄的，就如过去德国的旧影片那样。约瑟夫·奥古斯特运用背光和明暗对衬的摄影方法，继承了德国的伟大传统，

① 旧译《铁与血》。——译者

② 旧译《革命叛徒》。——译者

也就是继承了约翰·福特从前的摄影师卡尔·弗洛恩德的传统。象征在这部影片中占了相当大的位置。按尼古拉斯的解释,告密者吉波在领取那笔以后使他良心负疚的告发赏金时,有一位瞎子在场,用意就在把他的盲目行动更加强调出来。这种细节和影片《蓝天使》中用那位目击两位主人公相会的丑角来预示那位教授将来堕落的手法,很相近似。

《告密者》被很多美国电影史家和批评家认为是一部战前的杰作,但实际上,这部影片在很大程度上是重复采用了一些早已有过的经验。影片的各个部分并不是都经得住时间的考验的,特别是它夸张的效果和摄影棚中的布景,更是这样。麦克斯·斯戴纳根据动画片的技巧为这部影片专门编了一套配合动作的音乐,例如当酒倒在玻璃杯中时,音乐就发出咕噜咕噜的声音。这种效果显得非常庸俗,有时令人感到非常可笑。但在这部影片里,福特却忠实地描写了一个发生在爱尔兰的类似犹大出卖耶稣的故事。福特对爱尔兰的情形就如格里菲斯对美国南部的情形一样熟悉。

在这部影片获得成功以后,福特和尼古拉斯又接连拍了三部在艺术上和商业上都很失败的影片,即《鲨鱼岛的囚犯》、《苏格兰女王》和《北斗星》。约翰·福特原想把最后这部影片拍得和《告密者》一样成功,然而却失败了,这使他很为灰心,从此他就放弃了美学和摄影方面的追求,转而去拍摄一部完全商业性的影片,即由秀兰·邓波儿主演的《当维利凯旋的时候》[①]。这部影片和他以后拍摄的《飓风》、《四

① 旧译《少爷兵荣归记》。—— 译者

人复仇记》[①]以及《海底侦察》等影片，完全属于同一类型。他竟堕落到被委派去拍摄一些被人轻视的“西部片”，又回到他艰难创业时期的老路。但杜德莱·尼古拉斯却根据一件邮车被劫的平凡故事编写了一个很精彩的电影剧本。根据这个剧本拍成的影片《驿车》[②]却是福特的杰作之一。这是一部和他喜用的主题略有变化的影片，在片中他依照悲剧中的三一律格式，描写一群人（在别的影片里他只描写一个人）走向死亡的命运。地点始终没有离开那辆马车，影片杰出地表现了车上载着的各种各样不同个性的人：赌徒、旅行商、嗜酒的医生、妓女、马车夫、行迹可疑的银行家，还有年轻的姑娘。新墨西哥州雄伟的风景、荒凉的山岩和巨大的仙人掌，这些背景突出地表现了马车在风沙中飞驰和印第安人紧紧追赶的紧张气氛。

严肃的《青年林肯》和五光十色的《莫霍克人的鼓声》[③]这两部影片都是不重要的作品。但是，根据斯坦倍克的小说《愤怒的葡萄》改编的《怒火之花》，就不是这样。如果不是因为斯坦倍克所写的这部小说当时打破了销售纪录的话，好莱坞恐怕是不会把它拍成电影的。

福特从这部美国文学名著中找到了类似《驿车》的主题，即描写一群人（被银行家从土地上赶走的一个农民家庭）背井离乡，坐着一辆破旧的双轮马车，横越难行的沙漠（象征

① 旧译《四杰传》。—— 译者
② 一译《关山飞渡》。—— 译者
③ 旧译《战鼓情花》。—— 译者

着美国的各种制度、地主和警察），去寻求自己的前途（失业和穷困）。片中有几个令人难忘的人物，特别是那个母亲（珍妮·达威尔饰）和她的儿子（亨利·方达饰）给人的印象尤深。福特对这都小说所描写的特殊的社会性主题，远没有他对“永恒性”的主题那样感兴趣。影片某些部分离开了主题，追求技巧，而格里格·托兰德那种明暗对衬的摄影方法也过于精巧，结果和显明清楚的主题反而很不协调。

托兰德和福特在另一部由杜德莱·尼古拉斯根据欧仁·奥尼尔的四出话剧压缩编成的影片《漫长的归程》中，把他们这种美学的追求更向前推进了一步。在这部影片里，他们专门注意阴暗画面的格调，排斥移动摄影，利用景深，以致反而忘记给予那些由于表演呆板而缺乏人性的人物以生气，甚至在某些细节中他们陷于极庸俗的地步，例如影片第一个画面就把那个女人表现得像热带女人那样的“肉感”。……

在珍珠港事件前夕，约翰·福特因为把勒威林描写威尔斯煤矿工人的那部英国小说《青出翠谷》搬上了银幕，而获得了他的导演生涯中最大的商业上的成功。这部说教式的幼稚可笑的影片，描写一个煤矿资本家恭恭敬敬地替他的儿子向一个工人的女儿求婚。它在技术上虽有某些成功的地方，并获得多项的“奥斯卡奖”，可是在艺术上仍然是一部庸俗而平凡的作品。

威廉·惠勒是从战前到战后时期美国一个优秀的导演。他出生于法国，20岁时为寻求幸运，离开了法国，到美国去投靠他的伯父卡尔·莱默尔。他和莱默尔虽有这种亲族关系，可是并没有因此沾光，而仍需在默默无闻的职务中去熟悉他

的行业技能。他在无声电影末期才开始导演影片，最后在文学作品的改编中找到了自己的道路。他导演的这类影片有：根据丽莲·海尔曼的话剧改编的《他们三个人》[①]，根据爱德娜·弗勃的小说改编的《来而取之》（由惠勒和霍华德·霍克斯共同导演），以及根据辛克莱·刘易斯的原著改编的《孔雀夫人》。惠勒对这些影片题材的选择，非常认真，对人物的描写特别注意心理分析，甚至还突出他们的社会背景。惠勒的演员（惠勒导演他们很成功）和他优秀的摄影师（马戴和托兰德）都能服从于整个作品的要求。这位导演和福特不同，对技巧不甚注意。因此使他在很长一段时间里被认为平凡，没有独创性，尽管他很有才能和自信。

《死巷》是他在战前拍摄的一部最好的影片（1937 年摄制），根据丽莲·海尔曼的话剧改编，描写一些穷孩子在豪华的摩天大楼下过着悲惨的生活。《吉萨蓓尔》[②]（1938 年摄制）这部影片有蓓蒂·戴维丝完美的演出，重现了 1860 年前后美国南部瘟疫流行的惨况。《呼啸山庄》（1939 年摄制）则是根据艾米莉·勃朗特那部充满热情的小说摄制的影片，改编得非常仔细，但原作的热情还嫌表达得不够。在这部影片之后，惠勒又拍了两部影片，一部是很杰出的《西部人》[③]（1940 年摄制），另一部则是根据索茂塞特·莫汉原作改编得非常平凡的《书信》（1941 年摄制）。在这以后，惠勒在《小狐狸》（1941

① 旧译《学校风云》。—— 译者
② 旧译《红衫泪痕》。—— 译者
③ 旧译《草莽英雄》。—— 译者

年摄制）中达到了冷酷无情的高度，这是根据丽莲·海尔曼的另一出带有悲剧色彩的话剧改编的影片。由于惠勒的导演才能和蓓蒂·戴维丝的杰出的演技，便这部影片带有一种人和社会的冷酷性。但惠勒也许受了约翰·福特和奥逊·威尔斯的影响（惠勒曾请他们的摄影师格里格·托兰德来拍摄这部影片），因此，他第一次在这部作品中显示出他对摄影技巧的关心超过对主题的关心。

惠勒的作品也许因为更多地侧重内容面不太注意形式，所以和福特不同，只是偶尔陷于平庸。然而单凭真实和忠诚是不能造成天才的。惠勒虽很有才能，但他因袭成法，缺乏独创性。他的作品缺乏根本的统一性、主题思想或展示社会全貌的意图，结果使人们很难看出《死巷》和《呼啸山庄》是同一个作者摄制出来的影片。

惠勒和具有极浓厚的德国气味的冯·斯登堡或斯特劳亨不同，他虽是个法国人，但已变成了一个道地的美国人，就像西西里人的卡普拉或者爱尔兰人的福特（有几部影片除外）已经美国化一样。好莱坞在战前时期已不像无声电影时期那样受到外国的影响。它所用的外国导演，此时几乎只限于几个被希特勒驱逐的德国人：派伯斯特，他在美国所拍的唯一一部影片（即1934年的《现代英雄》）完全失败；威廉·狄特尔虽然选择了一些高尚而内容丰富的主题（如《巴斯德传》、《左拉传》、《大陆封锁》、《华莱士传》），但拍出来的影片却没有达到和主题相称的水平；只有弗里茨·朗格倒是拍了两部较好的影片，可以和他在欧洲所拍的影片相媲美。

这位来自法国的名导演在好莱坞摄制了一部名叫《狂

怒》的影片（1936年摄制），对美国社会的一个污点，即虐杀黑人的私刑展开了攻击。在该片中，弗里茨·朗格所致力表现的与其说是他的新祖国的某一典型的现象，不如说是他以前那些基本的主题，即真正的或假设的犯罪、被群众的盲目性所迫害的人、人与人之间互不了解、命运的冷酷等等。因此，这部影片可以说是和影片《M》，或者更远些说，是和《尼伯龙根》一片同类的作品。影片情节激烈，甚至给人一种残忍的感觉。……

无辜者遭受迫害也是《你只活一次》一片的主题。这部影片虽有弗立茨·朗格纯熟的导演技巧，莱昂·夏姆洛伊的精美摄影，以及亨利·方达和西尔维亚·西德尼这一对演员真挚感人的演技，可是这些优点仍未能减少这一新的“好人恶报”故事的不真实性，片中那种把不幸的巧遇堆积在一起的镜头，使人看了不禁想起浪漫主义文学诞生时期那些“黑色小说”的情节。这部作品虽然已经到幼稚可笑的边缘，但由于主题所表现的思想，正如它的技巧一样，使它仍不失为一部高尚的作品。在这种情形下，只要稍不谨慎，就有落入平庸的危险。弗立获·朗格以后拍摄的那部充满说教气味的《你与我》，不幸就是如此。在此片之后，他终于接受了摄制商业性影片的工作（如1940年摄制的彩色片《弗兰克·詹姆斯的归来》和1941年摄制的《西方联盟》）。

在战前有声电影十年期间，好莱坞以它摄制的影片质量和大量的利润，称霸于全世界。在这一时期，好莱坞一共摄制了六七千部有声片；但和无声电影兴盛时期的情形一样，此时仍没有什么真正的美国电影学派可言。尽管好莱坞此时拥

有四大名导演——卡普拉、福特、惠勒和弗立茨·朗格，而且摄制了二三十部杰出的或值得重视的影片，但这一切并未能使此一时期成为一个伟大的时代。有声电影初期，人们对好莱坞所寄予的期望并未实现。1935 年以后，好莱坞就显得疲奋不振，陷于故步自封的境地。自此以后美国电影就不再关心它所处的时代和生活在这一时代的人；发生在 30 年代的许多重大事件，如经济危机、失业现象、法西斯主义以及战争威胁的增长这类的主题，在美国影片中只是偶尔出现一下，或者隐约地表现一下而已。

1935 年，由于经济危机和有声电影的新"专利权斗争"的结果，使美国大财阀进一步控制了好莱坞这个电影城。从此以后，好莱坞就完全掌握在八大公司的手里，即掌握在派拉蒙、华纳、米高梅、福斯和雷电华这五家大影片公司和环球、哥伦比亚和联美三家较小公司的手里。五家大公司占有整个美国电影营业额的 88%（其中派拉蒙、华纳和米高梅三家公司，就占有 65%），它们拥有 4000 家大电影院，摄制的大型影片占美国全部大型片的 80%。它们和其他三家较小的公司控制着美国全部影片发行额的 95%。这八家大公司都是"美国制片人协会"的会员，而且时常经过两三重的领导，受洛克菲勒和摩根财阀的控制。其中有的公司还和威廉·仑道夫·赫斯特、杜邦·德·奈姆尔、通用汽车公司、通用电气公司以及其他几家大银行有着密切的关系。这些直接控制着好莱坞的美国大财阀通过他们亲信的人来选择影片的题材，这些题材必须先使一小撮金融资本家感到满意，然后导演才能把它们拍成影片。

这种组织依靠《伦理法典》作为它的支柱，该法典所禁止摄制的影片并不是描写犯罪或性生活之类的影片，而是禁止摄制接触到社会问题的影片。由美国一些清教徒团体（其中最重要的是“道德协会”）所领导的运动更加强了这一禁令的严格执行。在珍珠港事件以前，好莱坞已经出现了下面这个尖锐的矛盾：它虽然把一些最著名的演员和最优秀的导演吸收在它庞大的机构之内，而且还收集了全世界大部分的文学名著（从桃色小说一直到莎士比亚的戏剧），可是从这些杰出的材料和它所花费的巨额资金中产生出来的却是一些千篇一律的商品。

艺术分工的极端化，对企业家和统计家的盲目信赖，尤其是金融资本家对于涉及人和社会的主题的禁止，——这些似乎是好莱坞制度最根本的缺陷。

在第一次大战期间和有声电影出现后的几年中，洛杉矶的郊外犹如一座沸腾的熔铁炉，从那里不断倾泻出大批影片。可是这种时代很快就过去了。在金融巨头们的命令下，好莱坞变成了一架庞大的“制造腊肠的机器”（这句话原是斯特劳亨创造的，以后被英国人所采用，用以形容美国某些电影工业）。这一机器无论是对杰出的题材或者对最突出的个性，一概都无情地加以扼杀。雷内·克莱尔对这一点曾经说过这样的话：“穿长统皮靴的开路先锋们，他们的地位已经被戴眼镜的金融家所代替了。……好莱坞二十年来没有出现过一个像格里菲斯或卓别林那样的新人才，只有傻子才会相信这是偶然的现象。美国影片上虽然还有导演和编剧的名字，但他们已成了一种应景的点缀品。除了几个极个别的例外，他们的

签名简直是像纸币上的签名一样，成了一种例行的公事。……人们在影片上所看到的名字只不过是一个万能而又不露面的管理机关所雇用的一批职员的姓名而已。……”（见克莱尔为罗伯特·费洛莱的《好莱坞今昔》一书所写的序文）这几句辛酸而一针见血的话，是雷内·克莱尔经历了好莱坞的长期生活以后所写的，它可以说是很好地描绘出好莱坞生产的大部分影片的特点。

纪录片与纽约学派

另一方面，从 1920 年起，美国国内兴起了一个杰出的纪录片学派，它的创始人是罗伯特·弗拉哈迪。

这位原籍爱尔兰的电影界伟人在摄制影片以前，曾在加拿大北部从事狩猎、探险和地质勘探的工作。他的第一部探险影片虽然毁于偶然的事故，但这一初次的尝试却使他对电影这行职业感到了兴趣。他鼓动法国毛皮商雷维永出资摄制一部广告片。为了摄制这部影片他曾在哈得孙湾住了 15 个月（自 1920 年至 1922 年）。

《纳努克》一片的片名原是弗拉哈迪用以表现北极生活的那个爱斯基摩人的名字。弗拉哈迪不满足于拍摄原始生活中的一些优美的景象或人民的风俗习惯，如服装、舞蹈和各种仪式等等，而且还让他的摄影机参与纳努克及其家庭的全部生活，把他们吃饭、打猎、捕鱼和建设“冰屋”的情形一一拍摄下来。这样，这个不出名的异国男子便成了这部叙事诗中的真正主人公了。弗拉哈迪为了重现北极生活，特地写了

一个剧本，并要求纳努克、他的妻子妮娜以及他的孩子们充当这部影片的演员。这种拍摄纪录片的新方法——它在某些方面很像百代或梅里爱那种天真的“排演的新闻片”的方法——是和维尔托夫的“电影的眼睛”方法完全对立的，后一方法把摄影机当作“时代的显微镜与望远镜”，被拍摄的人应该不知道有摄影机在场。……

由于这部最初的影片，弗拉哈迪成了电影方面的卢梭。他所描写的纳努克乃是一个未受“文明”沾染与腐化的“纯洁的野蛮人”。他和文明毫不发生关系（甚至和雷维永的代理店也没有来往），除了凶恶的大自然以外，他没有别的敌人。这位土人虽然带些乌托邦的色彩，可是他仍然是一个生动和真实存在的形象。弗拉哈迪是一个很有才能的摄影师，他用了比最后完成的影片多过四倍的胶片来拍摄这部影片，然后又以他杰出的蒙太奇手法，予以剪辑。……这部影片获得这样巨大的成功，以致在很多的国家里，人们把电影院在休息时间售卖的巧克力冰激凌，叫作“爱斯基摩”或者“纳努克”。

弗拉哈迪获得派拉蒙公司的允许，在太平洋一些世外桃源的岛屿上度过两年来拍摄《摩阿拿》一片。这部影片所拍摄的不是两极地方的那种尚未开化的生活，而是毛利族土人的和谐快乐的生活，在那里他们几乎无需劳动就享受大自然的丰盛的恩赐。采摘可可、椰子的镜头，棕榈蟹的生活习惯，土人节日的盛会，祭神的舞蹈，以及为集体大聚餐在石头砌成的地灶上烹调盛馔，这些都是影片的主要插曲。而那个残酷而复杂的文身场面则构成这部影片最动人的部分。但是，美国的观众却嫌这部影片没有表现吉他的弹奏和性感的魅力，

因而上映的成绩并不很好。

弗拉哈迪因此退而参加制作一部故事片《南海白影》。这部影片的片名来自派拉蒙公司收买过来的一部旅行纪事，但影片剧本则是由弗拉哈迪自己编写的。《摩阿拿》所描写的是那些与文明隔绝、过着纯朴快乐生活的“纯洁的野蛮人”，而《南海白影》要表现的则是白人的“文明”怎样剥削并腐蚀了毛利族的采珠人。弗拉哈迪和影片导演范达克在大海地岛工作了一年，后来由于制片人的过事苛求，他退出了这一工作。《南海白影》是第一部在欧洲放映的有声影片，在欧洲获得很大成功。虽然影片的剧本有些地方写得很庸俗，美国演员的参与演出很成问题，但有些片断还是很动人的，甚至使人看了很为激动。

在这以后，很多商业性的影片滥用了这种毛利人的优美形象。范达克拍了一部质量很平凡的《古巴情歌》，可是他和弗拉哈迪的合作使他出了名，能够继续摄制了一部和《纳努克》相类似的饶有趣味的影片《爱斯基摩》，在这部影片里，他使爱斯基摩人表演剧本所描写的那些日常生活，并且用了爱斯基摩人的语言。

1931 年弗拉哈迪和茂瑙合作，摄制了他的毛利族三部曲的最后一部作品——《禁忌》。这部影片的剧本由弗拉哈迪编写，但在进行摄制的一年半中间，曾作了修改。影片的主题是描写毛利人反对迷信和等级制度的斗争。一个毛利族青年被强迫和被宣布为“禁忌”的未婚妻诀别，他为了想和她在一起，结果丧失了性命。影片的结尾描写青年泅水去追赶那只载走他的未婚妻的船只，他抓住了船上的绳索，可是船上

的巫师却把绳子割断，结果泅水的青年被巨浪卷走。这个场面可以说是这部影片中最紧张的一幕。弗拉哈迪由于意见不合没有等影片拍完就离开了茂瑙，让茂瑙一人单独完成这部作品。如果不是弗拉哈迪自己承认茂瑙在这部从很多方面看来应属于故事片而不属于纪录片的影片上有更多贡献的话，那么人们实无从判断他们两人究竟谁是主要的作者。

弗拉哈迪在拍摄《禁忌》一片之后，曾答应到苏联——那里拥有很多敬慕他的观众——去拍摄一部影片，可是最后他却接受了格里尔逊和纪录片作家们的邀请，以一个被尊敬的电影大师身份，到了英国。

他在苏格兰拍了一部《亚兰岛人》（该片将在英国纪录学派中叙述），然后在大战即将爆发前夕又回到美国。他以一些过去肥沃的地区变成沙漠为题材，拍了《土地》一片。这部影片完成于大战时期，美国农业部认为内容过于沮丧，禁止它在电影资料馆外放映。弗拉哈迪在这部影片中展示了一幅贫穷美洲的悲惨图画，它的悲惨景象使人想起了《无粮的土地》中的同样情景。弗拉哈迪对他目击的这个悲剧，很少分析其原因，或者分析得很不好，但他表现的真挚和令人震惊，却使《土地》一片和《纳努克》一起成为这位纪录片大师的杰作。

弗拉哈迪虽极负盛名，但他一个人的作品还不能概括从1914年到1930年的纪录电影。在美国，纪录电影过去曾出现过一些有趣的尝试，但始终不能称之为学派。除了弗拉哈迪的影片以外，我们还应提到《草原》（1926年摄制）这部大获成功的美国影片。茂里安·古柏和欧内斯特·萧德沙克这两

位青年电影创作家，为了拍摄这部影片，曾和游牧民族在一起生活了几个月。他们在伊朗东南部和巴克都阿利部落一起走了好几百公里。几千个男女老幼为了替他们的大群牲畜寻找草原，穿过一些荒凉不毛的地区。影片中所表现的乘皮筏渡河的镜头，人群和牲畜攀登一个冰雪封锁的山峡的景象，确实非常雄伟壮丽。

以泰国的森林为描写对象的那部名叫《象》的影片（1926年摄制），含有一些很优美的插曲，特别是描写象群破坏村庄的那个插曲，尤其动人。古柏和萧德沙克在这部影片里采用了小说与绘画中的那种虚构手法。除了在苏门答腊摄制的《兰哥》[①]以外，他们从此走上一条逐渐用摄影棚里的特技摄影来代替纪录片的客观性的道路。他们在1933年摄制的《金刚》一片，描写一个使纽约全城陷于恐怖的巨大猩猩爬上了摩天大楼。这部幼稚夸张的“科学幻想故事片”在摄制技术上是一个新纪元，因为它第一次使用了一种新的特技，即“背景放映法”。这两位导演以后又采取了意大利的恶劣传统，拍摄了《庞贝城的末日》[②]一片（1935年摄制）。

1935年前后，好莱坞摄制的《时间的前进》却给纪录片创造了一种新的样式。这套作为《时代周刊》（摩根财阀主办）副刊的影片，是由路易·德·罗希蒙担任制片人。《时间的前进》——以及同时拍摄的系列影片《犯罪的恶果》——主要是利用一些档案文献和一些专门报道作为题材，但另一

① 旧译《兽国春秋》。——译者

② 旧译《古城末日记》。——译者

方面，也按照梅里爱及齐卡的老办法，通过事件的主人公或通过演员在摄影棚里的演出，把某一事件重现出来。《时间的前进》这种直接取材于新闻报道的影片，在技术方面曾产生一些很优良的结果，在战争期间，曾被用于宣传和鼓舞被动员的士兵的士气。

这类影片中最杰出的作品乃是弗兰克·卡普拉所监制的有名的系列影片《我们为何而战》。影片第一集《战争前奏曲》由卡普拉亲自指导，从旧新闻片中选取了一些希特勒、墨索里尼和他们军队的引人注意的镜头。在新闻片材料欠缺时，则按照《时间的前进》的作法，用排演的场面来补充。完美的蒙太奇使这集影片成为一部很获成功的作品，但在内容上稍嫌有些肤浅。在同一系列影片中，《苏联战役》和《英国战役》这两集充满真挚的感情。《分裂统治》这一集叙述法国战败的原因，则显得很幼稚，甚至令人讨厌。《我们为何而战》这套影片始终没有完全拍完。

在其他获得成功的美国纪录片中，特别应该提一下几部美军登陆太平洋各地区时拍摄的彩色片，如加尔孙·卡宁与英国人卡洛尔·里德合作拍摄的《真正的光荣》，威廉·惠勒导演的描写当时轰炸德国的美国空军人员生活的《孟菲斯美女号》。

纽约纪录学派没有伦敦纪录学派那样兴盛，这是因为美国电影企业阻挠它的发展的缘故。但以保罗·斯特兰德为中心的纽约学派，就其作品的完美性和勇敢精神而言，却大大超过被人过分吹嘘的英国学派。

在纽约学派摄制的影片中，应该提到保罗·斯特兰德和

查尔斯·谢勒合拍的《曼纳哈塔》，杰·莱达用来表现纽约平民区生活的《布隆克斯区的一个早晨》，30年代由拉尔夫·斯坦纳、舍尔林和维拉德·范达克合拍的《城市》，尤其是帕尔·劳伦斯导演的两部拍得极美的影片：《河》与《破坏平原的犁》，后一影片的主题是表现美国中部的平原怎样被缓慢而巨大的灾祸变成了一片沙漠。

“边疆影片公司”在1941年拍了一部惊人的影片《祖国》。这部由保罗·斯特兰德与里奥·赫尔维兹合导的影片对私刑、三K党、美国的一些法西斯组织和反工会的挑衅，提出了控诉。影片崇高的人道思想与一种比同时摄制的《公民凯恩》的成就更高出一筹的完美技术结合在一起。人们尤其不能忘怀这部影片中的一场戏：一个被列入屠杀的黑人被紧紧追踪，跑得喘不过气的情景。

稍后，由“边疆影片公司”培养出来的赫倍特·克林在墨西哥同小说家斯坦倍克合作，拍了一部扣人心弦的影片《被遗忘的乡村》。当战争结束时，里奥·赫尔维兹在《奇怪的胜利》中发出了这样一个焦虑不安的呼声：在这场反对排斥异己与种族歧视的战争之后是否还会有一种新的排斥异己与种族歧视出现？片中那个带有象征性的“特技”镜头表现在灰尘弥漫的废墟上涌现出一个完整无损的标着卐字的纪念碑，使人看后久久不能忘怀。“追捕异端分子”的运动不久即将驱散纽约纪录学派，然而由于这一学派的功劳，1948年出现了《沉默的人》这样一部影片，在该片中，西德尼·梅育以凄惨感人的画面描写了纽约黑人聚居的哈莱姆区。对那个矮小黑人的精神病的叙述，在作者心目中与其说是一种目的，

不如说是一种假借。

在这个艰难时期，三个从好莱坞被驱逐出来的人——毕伯尔曼、贾利柯和米歇尔·威尔逊——一起合作，编写、导演、制作了《社会中坚》一片。这部影片通过它的崇高纯朴的表现风格，在艺术上和格里菲斯的或托马斯·英斯的优秀作品为代表的美国古典主义联系在一起，也和纽约学派联系在一起。这部独立性的影片靠工会的支持拍成，它描写美国银城的矿工们为反对锌矿托拉斯而举行长达 15 个月之久的罢工。影片女主人公（罗索拉·利维尔泰斯饰）以她美丽的像印第安人的面貌体现了美国优秀的传统——工人们的斗争和为种族平等与男女平等所做的斗争。这部作品足以说明：人们虽可在某些时期对好莱坞感到绝望，但对美国电影却绝无理由失去信心。

1939 年，美国电影突出的大事是根据一部畅销小说改编的影片《飘》[1]在商业上大获成功。这部豪华的彩色片从美国南方人的观点来叙述南北战争，它与其说是电影界的老手维克多·弗莱明所导演，不如说是制片人塞尔兹尼克所导演。有的成功主要得力于它的演员克拉克·盖博、费雯·丽和奥利维亚·德·哈维兰德。片中最好的场面是那些显示战争的可怕和破坏的情景。

在慕尼黑协定刚签订以后，几百万美国人上了一个极巧妙的广播节目的当，以为地球已和火星人发生了战争。这个

① 《乱世佳人》。——译者

广播节目使它的作者奥逊·威尔斯由此出了名。威尔斯自幼就以智慧的早熟引起一些心理学家的注意，他在20岁时就担任“水星剧院”的戏剧导演。雷电华公司和这位才能出众的人订立了聘约，同意给他以制片人兼导演的特殊权力。这位年轻的才子在欧洲战争爆发之际到了好莱坞，当他看到那所归他支配的摄影棚时，高兴得欢呼说：“这是人们能给予一个孩子的最好的机械玩具！”他导演的第一部影片《公民凯恩》（1941年摄制）上映以后，曾惹起一场纠纷。大富豪和美国一百家报纸及几家公司的大老板伦道夫·赫斯特企图禁止它上映，因为他认为影片所描写的主人公乃是他本人。赫斯特发动的攻击反而替这部影片做了宣传。

年方25岁的奥逊·威尔斯非常醉心于摄影棚这个“机械玩具”提供给他的可能性。他的影片《公民凯恩》的主题确是描写一个类似赫斯特的报界巨头的生平经历，但作者由于受文学技巧和他自己的广播剧的影响，在通过几个见证人来叙述故事中常脱离了年代的顺序。同时这位导演还在片中堆积了一些革新的技术，如明暗对比的摄影、装天花板的布景、长焦距镜头的系统应用、过度的移动摄影和对音响的研究等等。这些效果大部分脱胎于经典作品中一些老的式样和手法，加以融会贯通而成。这些丰富而有长远影响的研究成果是由一个秉赋比1920年左右的阿倍尔·冈斯较少独创性但同样能干的青年人完成的。强烈的造型感，形式上的大胆尝试，色调上的浓厚个性（虽然在风格上带有过多的表现主义色彩），这些特点部分地掩盖了片中描写心理和社会的段落。威尔斯从各方面加以描写的、自古巴战争以迄1940年为止的公民凯

恩，与其说是一个报界巨头，不如说是一个极端的利己主义者。尽管故事情节极其曲折复杂，这个人物的心理状态仍然表现得有些简单。片中所提供的那个所谓心理分析的关键物，即那个童年时期的纪念物“玫瑰花蕾”，如果不是作为陈列馆的一件珍品来展览的话，那就显得幼稚可笑。实际上影片所影射的那个主人公乃是一个与世隔绝的人，他在晚年隐居在上都一所空虚而豪华的大别墅里，在这所宫殿式的房子里，像影片里所表现的那样，摆满着很多各种美术纪念品。伦道夫·赫斯特其实没有必要担心，因为在影片《公民凯恩》里，根本没有提到他垄断黄色报纸这个主要问题。

急性子的威尔斯随后又导演了《安倍逊大族》一片（1942年摄制）。影片的中心人物也是一个利己主义者，但同时却又是一个陷于腐化堕落而不能自拔的人。从剧本情节来看，影片所根据的小说和乔治·奥内所著的小说《铁工厂的老板》很相近似：它把土地贵族的衰败和新工业资产阶级的兴起形成显著的对比。这部影片曾被制片人删剪。它那种过分应用心理上或摄影上明暗对比的作法，同《公民凯恩》的作法不大相似，而是更为精细。片中有些段落，如年老的叔父（阿格尼斯·摩尔海德饰）歇斯底里地承认自己破产，颇带有巴尔扎克悲剧的气氛。这部影片拍得很杰出，但稍嫌冗长，它和《公民凯恩》在商业上都遭到失败。

但是威尔斯在作为《恐怖国的旅行》这部平凡的影片的制片人以后，又在拉丁美洲拍摄了十万英尺的彩色片。这时雷电华公司已经重新改组，受摩根银行的控制比以前更紧。威尔斯被召返好莱坞。他被遣往电台和剧院工作。在美国参战

期间，他未能拍摄一部影片。经过一个长期的处罚以后，好莱坞才允许他导演《陌生人》和《上海小姐》两片。这些别人强迫他拍摄的影片远不能和《公民凯恩》或《安倍逊大族》相比。但在《上海小姐》一片中有时可看到作者前此从未表现得如此出色的强烈哀痛和真挚。美国人却奇怪地称这部影片“有伤风化”。威尔斯在《上海小姐》上映以前离开了美国，到了他打算久居的欧洲。在那里，这位昔日的神童又获得了那种在美国已成陈迹的声誉。他的命运和伟大的斯特劳亨不无相似之处，后者在导演了他的杰出作品以后同样也被列入好莱坞的黑名单之中。……但威尔斯比斯特劳亨较少独创性和魄力，而且过分受舞台剧的影响，例如在影片《麦克白》中就证明了这点。在这部影片中，他原想造成一种史前时代的气氛，可是他那些用纸板做成的岩石看起来却活像一个动物园。以后他在天然背景中拍摄的《奥赛罗》（1952 年摄制）比上一影片要好得多，成为改编莎士比亚原作的优秀影片之一。

奥逊·威尔斯短暂的显赫并没有替好莱坞解决日益增长的题材恐慌。当时轻松的喜剧已濒于死亡，好莱坞既未能在名人传记片上（如《华莱士传》、《林肯传》、《爱迪生传》、《葛拉翰·贝尔》、《爱利克博士》及以后拍摄的《居里夫人》或《威尔逊》等片）找到出路，也未能在重拍西部片或用彩色摄制的歌舞片上找到出路。

欧洲战争的爆发成了共和党人戴斯为首的参院委员会发动的一个激烈攻势的开端。某些因支持罗斯福或西班牙共和政府和在莱尼·里芬斯塔尔或维多里奥·墨索里尼访问美国

时表示过抵制而被怀疑有颠覆行为的电影演员，这时都争先恐后地证明他们“对美国的忠诚”，例如此时可以看到弗兰楚特·通纳主演、金·维多导演的《某同志》，茂文·道格拉斯主演、刘别谦导演的《妮诺基卡》及一些反苏的喜剧片等。

戴斯委员会中孤立主义者的攻击使美国电影无法公开描写欧洲战争，而当时美国电影剧作家对于交给他们编写的战争题材，不仅未视之为一种额外的工作，而是当作一种解禁的工作来接受的。但他们在这种题材上不久也遇到了那些使他们远离现实的严格规定。他们最早奉命摄制的影片乃是一些供士兵开心娱乐的轻松喜剧与活报剧。这些影片使老牌导演欧文·克明斯（《美国阔少》一片导演）、弗兰克·鲍沙其（《舞台酒家》一片导演）、迈克尔·柯蒂兹（《从军乐》一片导演），以及新来的喜剧演员如坦尼·凯（《傻子从军记》一片主角）和做过剧作家的比利·怀尔德（《红粉军人》一片导演），因此获得商业上的巨大成功。美国电影在这些影片中找到了法国军中轻松喜剧中的庸俗老套，如动不动就发脾气的上校、狂怒的副官、傻头傻脑的小兵、扮作炮兵的漂亮姑娘等等。

太平洋战线提供了一些比较系统的主题，在这些主题中，空军的战绩一般占主要的地位。霍华德·霍克斯的《空中堡垒》一片似乎是这类影片中最好的一部，这部紧凑有力的影片巧妙地利用了特技摄影，而未十分损害到“美国兵不可战胜”这一神话。德尔茂·台夫斯的《直捣东京》、迈尔斯通的《赤胆忠心》、茂文·勒洛埃的《轰炸东京记》，也是相当成功的影片。

好莱坞很少表现其他战线上的活动。东战场长时期以来是欧洲开辟的唯一战线，可是关于苏联的题材在美国电影中却只有迈尔斯通的《北极星》和迈克尔·寇蒂芝叙述往事的《出使莫斯科记》这两部影片。此外就只有描写撒哈拉战场与被占领国家内反抵抗运动的影片了。

如果人们按照当时以法国为主题的美国影片所叙述的情况那样，来写法国的历史，那么法国将被描写为一个充满呆子和深信德国胜利的维希分子的国家。法国女人可能变成爱国者，但原因却是因为爱上了一个秘密工作人员，她们因此被卷入到一些有愚蠢的德国人和玩曼陀铃的意大利人参加的离奇古怪的冒险行动之中。这种奇怪的历史观念产生了奥地利人比利·怀尔德的《开罗五军火库》和迈克尔·寇蒂芝的《卡萨布兰卡》，后一影片情节曲折离奇，但亨弗莱·鲍嘉演得很出色，该片在1942年曾获得七八个奥斯卡奖。其他描写欧洲被占领国家的影片，情形也是如此。

有几位美国导演想在战争中表现一种亲切的人道精神，来代替一般的英雄主义。这种作法使威廉·惠勒的《忠勇之家》一片获得极大成功，美国人把这部影片誉之为一部杰作。但在电影事业开始重建的英国却不十分欣赏这部影片。在法国，则因这部影片到达时它的宣传已经过时，也未引起重视。人们反而喜欢劳合·培根导演的那部诚挚而朴素的《苏里万一家》[①]，因为这部影片很好地描写了美国中层阶级。英国人阿尔弗莱德·希区柯克根据斯坦倍克小说编导的《救生船》

① 旧译《一门五虎》。—— 译者

(1943 年摄制)，以一艘被海浪所包围的小艇作为他整个作品的中心，也获得成功。此外爱德华·狄米屈利克则以《希特勒的子孙》一片取得商业上的巨大成就。

威尔曼所导演的《一个美国兵的故事》在美国非常成功。这位老导演曾以他的《黄牛惨案》(1943 年摄制)一片，而名噪一时，因为这部影片所处理的题材是在美国几乎被视为禁忌的虐杀黑人的私刑问题。他的战争片《一个美国兵的故事》是从一个美国士兵的角度，真实地表现了意大利的战役。但片中那些搭盖起来的村落布景和过多的群众演员，与罗西里尼的《游击队》一片的真实性比较起来，就显得很幼稚可笑。威尔曼所追求的目标，被迈尔斯通在他的《在阳光中前进》(1945 年摄制)一片中熟练地实现出来，这是盟军在意大利登陆时的一个简单的故事，和他此前导演的《西线无战事》具有同样真实的色调。

另一方面，美国在战争时期又出现了很多宣传宗教的影片。战争的苦闷无疑使信教的人数增加，但这种增加主要还是由天主教的组织“道德协会”活动的结果。这一协会在它取得防护性的胜利——即 1935 年到 1940 年间《海斯法典》的加强实施——以后，就转而采取攻势，使一些表现道德说教和基督教的作品在商业上获得成功。例如继约翰·福特的《青山翠谷》(1941 年摄制)一片以后，亨利·金根据魏尔佛尔小说摄制的《白衣天使》(1943 年摄制)、J.M 斯塔尔根据克洛宁的小说摄制的《天国之路》、里奥·麦卡雷摄制的名片《与我同行》(1944 年摄制)。在后一部影片里，名歌唱演员平·克劳斯贝所穿的那件教士黑袍，在以后《圣玛丽亚的钟

声》一片中又被再次使用。

另一种极新的类型——“黑色片”开始于约翰·赫斯顿的《马耳他之鹰》(1941年摄制)。电影故事的原作者是达希尔·哈默特，他和詹姆士·凯因是这类小说的创始人。凯因的作品曾被比利·怀特成功地摄成《双重赔偿》(1944年摄制)。在“黑色片”中都有一种近似陀思妥耶夫斯基小说里的颓废气味。片中的侦探、凶犯、被杀的贵族、被盗的巨富、美貌的女人或嗜酒的老妇，同样都是一些卑鄙无耻的人物；非法的恋爱产生了犯罪，结果遭到惩罚。沉溺酒色是逃避苦闷或错综复杂的人生、忘记残酷拷打和严刑呻吟情景的唯一道路。这一类影片又因爱德华·狄米屈利克的《情杀记》(1944年摄制)、迈克尔·寇蒂芝的《欲海情魔》(1945年摄制)、霍华德·霍克斯的《长眠》(1946年摄制)和比利·怀尔德的描写心理的《失去的周末》(1946年摄制)，而更为流行。

好莱坞虽然拍摄了这些凄惨的故事片，但并未因此放弃喜剧片的摄制。从《这是约翰·陀》(1941年摄制)一片起明显暴露出来的卡普拉的欠缺，一部分被显赫而肤浅的加尔孙·卡宁(1941年摄制《汤姆狄克与哈莱》)，善于观察风俗的乔治·斯蒂文斯(1942年摄制《快乐无疆》)，和在滑稽轻松喜剧中出现的超自然的因素(如1941年亚力山大·赫尔摄制的《顽强的死者》)所弥补。但在摄制喜剧片的导演中只有普莱斯顿·史都尔奇斯一人尚能和卡普拉相提并论。

这位剧作家从1932年到好莱坞工作后，一直默默无闻。1940年，他的一部剧本被摄成《伟大的麦金迪》，使他获得了奥斯卡奖，由此做了电影导演。在他摄制的大多数影片(如

1941 年摄制的《七月的圣诞节》、《棕榈海滨的故事》、《夏娃夫人》）中，史都奇斯承袭了轻松喜剧的老手法，表现古怪而仁慈的大富豪、长期误会的情人、因突然发财而造成生活纷扰的穷人等。但他也时常应用麦克·塞纳特的夸张效果，这种效果被他引用在滑稽的情景上，的确很令人发噱。但他不象卡普拉那样坚决相信美国民主制度的优越性。他的喜剧具有苦涩、清晰和怀疑这些特点。

史都尔奇斯最特出的作品是具有 18 世纪风味的寓言性影片《沙利文游记》，这部影片乃是他的信仰的自供和宣言。它叙述一个名叫苏利文的名导演想摄制一部社会片，假扮作一个流浪汉，跑到下层社会去搜集材料。结果被人误认为是一个无业游民，关进了监狱。他由此得到教训，放弃摄制社会片，改拍了一部喜剧，表现贫无立锥之地的人们也有发笑的权利。

这种结论如果像卓别林那样，是通过一种富于人情味和批判性的喜剧表现出来，那必然会有很大的意义。可是这部格调象“米老鼠”而只使囚犯和黑人发笑的寓言片表现的却是一些大扔奶油蛋糕和脚踢屁股的噱头。史都尔奇斯故意选择这种没有人或社会价值的机械喜剧，把它变成一种“麻醉人民的鸦片”。在这点上，他和售卖麻醉药品的商人实没有两样。……但史都奇斯一直是孤零零一个人，既没有门徒，也没有模仿者。

在战争时期到好莱坞工作的英国人希区柯克不久在那里占有了显赫的地位。他在好莱坞的事业是从改编达夫尼·杜·莫里哀的一部乏味的小说《蝴蝶梦》(1940 年摄制) 开始的。

继此片以后，他又摄制了一部质量不佳的滑稽轻松喜剧《史密斯夫妇》和一部乌烟瘴气的间谍故事片《外国记者》。在《春闺疑云》一片中，希区柯克却表现得不同寻常。这部影片的故事叙述一个年轻的妻子怀疑她的丈夫是一个杀人犯，因而认为自己也将死在他的手里。这个题材出自一部英文侦探小说，以后又被好莱坞以大同小异的形式，重复地拍成影片。

希区柯克在美国的杰作乃是《疑影》，这是一部具有完美风格的作品，和它比较之下，影片《公民凯恩》中那种描写笔法就显得有些夸张。这部影片也是以中间色调描绘了一幅美国小城市的风土画。故事和《春闺疑云》相近似，内容也颇平淡，不出俗套。希区柯克主要的错误是他满足于故事情节的巧妙安排，而不注意这些情节所蕴含的人情味。

当希区柯克在好莱坞大走鸿运的时候，弗里茨·朗格的声望正日趋没落。战争使弗里茨·朗格在他的反纳粹影片（如根据布莱希特的剧本拍摄的《刽子手之死》）中重新采取了他所喜用的犯罪主题，这种主题也正是他在战时所摄制的一部最好的影片《绿窗艳影》中的主题。但在这些影片中，他又不自觉地犯了过去的毛病，喜欢表现一些不真实的故事情节。这些影片失败以后，美国似乎抛弃了这位伟大的德国导演。可是他在他最坏的影片中仍然信守自己的作法。例如在影片《门后的秘密》中那句尖锐的话“难道我们每个人不都是该隐[1]的后代吗？”就是他这部作品的基本概念。

① 该隐为亚当与夏娃的长子，妒嫉其弟亚培尔，将其谋害，上帝罚其终身流浪。事见《旧约》。—— 译者

在所有到好莱坞工作的法国人中，雷内·克莱尔是一个最能抵挡住美国压力的人。他所导演的第一部美国片《新奥尔良的情妇》是一部细致、紧凑、柔和动人的作品。《我娶了一个女巫》内容丰富，具有这位导演的丰富想象和女演员浮隆尼加·莱克的动人演技，即使不能和他的最好的法国片较量，至少也能和他的《鬼魂西行》一片相比拟。《明日发生的事情》是一部按照让·杜朗的传统，杰出地表现一个荒谬不近情理的故事。

让·雷诺阿到好莱坞后拍摄的第一部影片是根据一个平淡的西部故事改编的《沼泽地》。在这部影片中，他描绘出美国沼泽地区的奇特气氛。但在《女仆日记》中，他想重现上一世纪的法国情景的企图却完全失败。他最好的影片乃是描写美国南部农民生活的《南方人》（1945 年摄制），这部影片具有一种简洁紧凑的风格，很近似他以前所拍的《托尼》。但这部影片只是一个例外，因为这位最有法国性的导演在好莱坞度过的十年时间，可说几乎是白白浪费掉的。

第十五章

法国的诗意现实主义

(1930—1945)

1930年，法国全国到处都流唱“我有我的妙法”这句歌词，这是由绰号“布布尔”的乔治·密尔顿主演、雷内·皮乔尔和皮埃尔·哥伦比埃导演的那部庸俗但吸引人的有声影片《骗子大王》中一首歌曲的迭句。泰第欧、拉伐尔、白里安、保罗·雷诺等各位部长大人在他们传教式的演说中，也时常以更文雅的言词，重复着这句歌词的意思。据他们看来，法国靠自己的智慧，是能够避免经济危机和失业的。

法国电影界也抱着这种官方的乐观主义。当时有声影片的产量，从每年平均50部一跃增加到100部，以后又达到150部。电影市场虽然控制在“百代—纳当”和“高蒙—法兰哥—奥培尔”两大制片公司手里，但很多独立制片商还是乘机发了财。可是这种情况并不是一帆风顺的，因为法国还没

有可供商业上利用的音响方法。为了要在电影院和制片厂里装置音响设备，法国不得不首先对美国、其次是对德国支付大量的租金。这笔庞大的支出，在影片“配音译制”的方法尚未为人所知的几年间，恰恰抵消了由外国影片输入减少而节省下来的支出。

除了上面这种情况以外，此时美国还在巴黎建立制片机构。资金雄厚的派拉蒙公司成了叙昂维尔几家制片厂的主人，在那里摄制了很多西班牙语版、德语版、意大利语版和法语版的影片，来供应整个欧洲市场。

另一方面，从 1925 年以来就与我国电影进行合作的德国人，此时也加紧活动，他们不但在巴黎出资拍摄法国电影，而且还在柏林摄制一些法语版的影片。

尽管投入了大量资金，这种工业的制片方法在艺术上和商业上只产生了一些很可怜的结果。马赛尔·阿夏尔、阿尔弗莱德·萨伏阿、帕尼奥尔、卡瓦尔康蒂和特里斯当·贝尔纳等人都已经被人聘去。派拉蒙公司在巴黎摄制的影片在欧洲各地受到观众的嘘声，以致不得不停止生产，把它的技术人员召回好莱坞。但人们如果因此认为法国已经获得胜利，那就完全错了，因为“配音译制”的影片此后就代替了法语原版的影片，在法国大肆泛滥起来。

危机不久就到了巴黎，街头出现了大批衣衫褴褛的失业人群，有些人还把希望寄托在一些“妙法”上面。在“百代—纳当”公司 1932 年摄制的一部名叫《赤身裸体》的影片中，

密尔顿发誓要“白手起家”，成为一个百万富翁，结果，他用骗取抵押贷款的方法达到了他的目的。……当时有些法国实业家也照样仿效。继乌斯特利克的金融破产之后，又出现了一桩骗取贷款的丑闻，即斯他维斯基案件。纳当本人也成了他过于巧妙的“妙法”的牺牲品，被控犯了斯诈罪而关进监狱。继“百代—纳当”公司之后，“高蒙—法兰哥—奥培尔”公司也宣告破产倒闭。

影片产量的增加并未同时使我国影片的质量有所改进。即使是好莱坞培养出来的导演如罗伯特·弗洛莱，经验丰富的加斯尼埃或保罗·费乔斯等人，他们摄制出来的影片质量也一样平凡。而那些从 1921 年以来还继续工作的导演，则似乎都放弃了改进影片质量的要求。莱皮埃把加斯东·勒鲁的小说搬上银幕，巴隆塞里重拍了《阿莱城的姑娘》，雷蒙·贝尔纳拍了《塔拉斯贡城的达达兰》，让·爱浦斯坦则把皮埃尔·弗隆台和皮埃尔·伯诺瓦的小说改编为电影。先锋派的电影工作者也同样没有进步。法国的电影似乎只有雷内·克莱尔一人还在创作。

1931 年摄制的《百万法郎》，是雷内·克莱尔根据乔治·贝尔和吉依莫的一出不出名的通俗笑剧改编的。这部影片是继《巴黎屋檐下》一片以后拍摄的，但比《巴黎屋檐下》更为精彩。表现手法和《意大利草帽》一片很相似。影片主人公追寻一张中奖的彩票，在他后面跟着一大群傻头傻脑或者存心不良的朋友和前来要帐的各种小商人：肉店老板、牛奶铺伙计、面包房老板等等，这些商人象拉比什的通俗笑剧里

的人物那样，都用一些小道具标志出他们的身份。

那件放彩票的上衣被一位唱男高音歌曲的演员买去，于是追寻的人群赶到歌剧院。影片在表现了后台一场混战，人们拳打脚踢，几个被吓昏过去的胖女人，被认错而挨揍的人以及一些打扮得奇形怪状的强盗之后，又转到前台，表现一个唱歌的场面，演员正在高唱《只有我们两人》这首情歌。这里克莱尔象费戴尔以前用过的手法那样，讽刺地把戏剧和电影形成对照。接着，银幕上又出现了混战的场面，克莱尔利用音响对位法，以一场橄榄球赛的喧闹声，来加强这场争夺战的激烈气氛。最后彩票终于找到了，故事在手拉手的集体跳舞中宣告结束。

《百万法郎》这部影片由于它的节奏、对白、主题、讽刺和柔情，使它永远具有一种新颖的气氛和魅力。它可以说是克莱尔剪辑得最完美、同时在剧情安排上又最注意对称的一部作品。

1931 年摄制《自由属于我们》是一部抱负更大的影片。克莱尔在这部影片里描写一个越狱犯靠经营留声机生意变成了一个百万富翁。这个故事显然是影射查尔·百代本人的。但这种影射并不是出于有意，而且也不是影片的关键。克莱尔所要表现的乃是借用喜剧的讽刺手法来抨击一些重大的问题，如生产合理化制度、机械主义以及他比作牢狱苦工的传送带的生产方法等等。

这种对社会的批判可说超过了克莱尔的能力范围。《自由

属于我们》这部受卓别林启发同时也给予《摩登时代》[1]以启发的影片，缺乏深入的观察，而它想深入描写的部分也显得有些陈腐。在影片结尾部分，他把资本家描写成一个正直、喜欢过游荡和野营生活的人，把自己的工厂让给了工人，而工人则悠闲地钓鱼或跳舞，让机器自动地去工作。这种幼稚的乌托邦思想，在今天看来，实与《你不能夺去别人的幸福》的某些镜头如出一辙，因为后一部影片也企图以教富翁吹意大利土笛的办法来解决社会问题。

但这些缺点并未排斥《自由属于我们》这部影片的吸引力和优美感。梅尔孙的美丽布景，贝里那尔—— 他从有声电影出现以后一直是克莱尔的合作者—— 的明朗的外景摄影，镜头剪辑的节奏感，奥立克编写的优美音乐，这些都给这部影片在造型上增添了不少价值；同时片中那种活泼轻松的描写也使这部影片没有落入说教的俗套。

在影片《七月十四日》中，克莱尔又回到他所熟悉的主题，即民间舞蹈、郊区风光、民歌、巴黎人的诙谐和不出恶言的争吵等等。这部影片的缺点是有些描写超出了主题的范围。克莱尔在动人地和巧妙地描写了法国国庆节的情景以后，剧情可说已经结束，可是他错误地又加了一段枯燥无味的描写流氓少年的故事。

① 我们知道摄制《自由属于我们》这部影片的“托比斯”公司，曾通过它在美国的分公司控告卓别林，说卓别林的《摩登时代》抄袭了它的出品。克莱尔本人却拒绝为这家由戈培尔的一个属员经营的公司作证。他只说这部影片曾为卓别林这部杰出的作品提供了一个来源而已。

《最后的亿万富翁》也象《自由属于我们》一样，接触到通货膨胀、经济危机和独裁政治等重大问题。影片描写资本家为了解决生产过剩而把咖啡投到海里，把草帽沉到海底，这种讽刺实可与卓别林的讽刺手法相比拟。但这部影片始终停留在《巴黎屋檐下》和《七月十四日》的水平上，既没有什么节奏感，也没有什么新的创造。

这部影片在商业上遭到了重大失败。雷内·克莱尔认为，要使自己的影片够得上国际水平，就必须有庞大的资金，但他在法国寻找不到这样大的制片资金。因此他接受了亚力山大·柯尔达的邀请，前往英国工作，一直到十二年以后才重回法国。

克莱尔离开法国的那年也就是让·维果去世的一年。法国有声电影的最初五年，在这两位人物的影响之下，曾出现了几部成功的作品，那就是让·舒的《月球上的让》、让·雷诺阿的《母犬》、让·格莱米永的《小丽丝》等等。

《月球上的让》是根据一出戏剧改编的，拍摄和演技都很成功。假如我国的电影导演能吸取这部影片成功的经验的话，那他们就很有可能在轻松喜剧上超过刘别谦和卡普拉。但是遗憾的是，法国除了克莱尔一人以外，似乎已丧失了表现滑稽戏和喜剧的秘诀。通俗笑剧的革新，首先需要对现代社会的人物典型有很好的观察。但在经济危机时期一般人都没有发笑的兴致，因此在这个时期里，当然没有一个有才能的剧作家愿意在这方面去下功夫了。

让·格莱米永根据查尔·斯派克的剧本摄制的《小丽丝》，以阴暗的色调，描绘出一个黑暗的世界：即对一个囚犯、

一个卖笑女郎和一些犯罪事件作了描写。这部回到自然主义的作品显然超越了它的时代，因此尽管它有很多优点，结果并未获得观众的欢迎。

影片《母犬》的命运也是以失败告终的。自有声电影开始以来，一直赋闲的让·雷诺阿在不得已中把费杜的短篇通俗笑剧《堕胎》拍成了影片。当时在音响方面一般都模仿自然的声音，而雷诺阿却在《堕胎》这部影片中直接将水流的声音纪录下来，这样就给摄影场带来了一种变革。这部速成的影片获得了很大的成功，因此制片公司决定把摄制《母犬》的工作委托给雷诺阿来担任。这部影片是根据拉弗夏尔迪埃这位喜剧作家写的一部作品改编的，但它叙述的却是一个阴郁的自然主义的故事，描写一个银行出纳员怎样成了一个娼妇和她的情夫手中的牺牲品。他当了窃贼，最后变成一个杀人犯。《蓝天使》的成功，对这部影片选择的主题不无影响，但米歇尔·西蒙在《母犬》这部影片中饰演类似的角色上却比强宁斯要好得多。雷诺阿在导演这部影片时，由于确切地描绘了某些典型人物，因此和文学上的自然主义结合在一起，而他的气质和修养也使他倾向于自然主义。

这位导演用了大量词藻过于华美的对白，并且用小市民弹奏的蹩脚的钢琴声或娼妇被杀时街头的歌声，来造成一种卓越的声响气氛。影评家对这部影片表示了热烈的赞扬。但是影片上映收入却并不很好。因此雷诺阿不得不去摄制一些商业性的影片（例如平凡的通俗笑剧片《肖塔尔公司》），但根据西梅农的小说改编的《十字街头之夜》却创造了一种迷人的雨中气氛，《包法利夫人》如果没有删剪的话，也是一部

改编得很杰出的作品。在描写无政府主义者的笑剧《被救出水的布杜》里，这位导演把米歇尔·西蒙那种过分粗野的激情完全表现了出来。但以上这些影片没有一部获得商业上的成功。

在法国电影极感荒凉的年月里，一部影片只要描写得略为真实，出现几个儿童的面孔，或是接触到一些日常生活，就足以成为一部杰作。可是人们时常做不到这点。但我们应当在这里提到杜维威尔那部感人而质量不均匀的影片《胡萝卜须》，伯诺瓦·莱维和玛丽·爱浦斯坦共同摄制的那部富于感染力的《幼儿园》（这部影片是这一时期优秀作品之一），还有拉贡布摄制的《青春时代》，是一部新颖、简练、真实感人的影片，虽然它的剧情带有浓厚的悲观主义气息。在皮埃尔·歇纳尔的《无名街》里，也可看到同样的悲观主义，但没有上一影片那些优点[①]。这种灰色的调子在让·维果的作品中，则具有另一种完全不同的格调。

维果的影片《尼斯的景象》是先锋派末期一部极强烈有力的作品。这部影片直接受吉加·维尔托夫的影响（维尔托夫的兄弟鲍利斯·考夫曼是此片的摄影师），它带有超现实主义的一些隐喻（时常是关于性的隐喻）。这部法国社会的纪录片，不仅是一种单纯的见证，而且是一种强烈的讽刺，尼斯

① 截至1940年为止，皮埃尔·歇纳尔在法国摄制了一些好坏不一的影片，如《艾尔西纳造船厂的暴动》、《最后的转折》、《托词》等。他那部最著名的影片《罪与罚》（1934年摄制）是一部直接受德国表现主义影响的影片。

那些懒洋洋地晒着太阳的大大小小的食利者，上流社会那种穷奢极侈的生活，狂欢节华丽花车的游行，同那些衣不蔽体的穷人、尼斯旧城的贫民窟，形成了强烈的对照。

让·维果在《操行零分》一片中表现了他童年时代痛苦的回忆。他在12岁时是一个抑郁寡欢的孩子，住在阴暗的寄宿舍里。他的父亲阿尔茂莱达是一个无政府主义者，在第一次大战期间，以从事“失败主义的阴谋活动”的罪名被捕入狱，被警察绞死在狱中。这种悲惨的童年时代说明了《操行零分》这部影片为什么具有那样强烈的怨恨气息。它的主题大致表现在片中小学生所唱的那首歌曲里：“把书本扔进火里，把老师围在中间……”这部影片在一种无政府主义的号召下，鼓动孩子们去战胜大人，但是，它的主要目的却是要表现一个受迫害的孩子的梦想和他的惨痛的回忆。儿童们在寝室里造反的那场戏，表现那些穿白衬衫的小学生们把枕头抛向空中，羽毛满室飞舞，具有一种罕见的诗意。

电影检查机关对这部讥嘲教员和学校当局的影片拒绝予以签证，因此，《操行零分》只能被电影俱乐部的观众看到，从而这部受卓别林和布努艾尔影响的作品在战前时期不能产生广泛的影响。

维果对于《驳船阿塔朗特号》的电影剧本并不喜欢，但他终于接受了摄制这部影片的工作，显然是因为这个文学色彩很浓的故事描写了平民生活的缘故。影片描写一个船员的年轻妻子对整天陪着她那位半疯的年老丈夫过驳船上的生活感到厌烦，因此离开驳船前往巴黎。以后夫妻俩又遇见，重归于好。

影片有些插曲表现得有些过火，例如小丑马加利蒂斯在风笛舞中表演的“节目”，米歇尔·西蒙在一个超现实的贫民窟内展出那些活动的傀儡和切断的手臂，但那个船员在运河里看到他失踪的妻子的面容，跳下水去寻找，却是一个极美的抒情镜头，是一种狂热爱情的表现。

维果在这部影片中最使我们感动的地方，乃是他脱离了1933年的文学方式，真实地描绘了现实的景象：如那个奇特动人的婚礼队伍在河岸上经过，郊区荒凉的风景，驳船上的生活，郊区一家出卖留声机的商店等等；维果在这些镜头里显示出他是一个天才的诗人，一个电影界的兰波。

当人们看了以上这些导源于先锋派和纪录电影的杰出作品之后，不禁为维果的早死感到惋惜，他只活到29岁就与世长辞，结果使他原可制作一些超过同时代最伟大导演的影片的希望未能实现。

维果死后，法国电影似乎陷于完全衰落的状态。仅在两年之内，影片的产量就降低了30%。那些暂时住在法国的外国电影导演纷纷离开了法国：柯尔达离法赴英；弗里茨·朗格、庞茂和派伯斯特则前往美国。随着他们的离开，法国电影失去了一些世界主义的色彩，这种世界主义曾被靠它发财的保罗·莫朗在一本文笔粗俗的名叫《美好的法国》的小册子里描写过。继法国本国的垄断组织和国际的联合组织之后，法国电影界出现了一批既没有信誉也没有远谋的小制片商，他们签发空头支票，借一些带家具出租的房子，开设他们的“影子公司”，在没有资金或信用保证的条件下摄制影片，结

果有的遭到破产，有的甚至还干了欺诈骗钱的勾当。

但这些“不道德的商人”事实上要比那些名存实亡的大制片公司，害处还要少些。电影市场终究因此出现了一种新的、最少可以说是比较自由的竞争。由于这种自由竞争，使得一些新参加电影工作的人（如马赛尔·卡尔内），或者被放逐的电影导演（如让·雷诺阿）能够获得摄制新作品的机会。正如罗歇·曼维尔所写的那样：“1935 年以后，一些大制片公司的破产是一件很幸运的事情。因为这种破产使得独立的制片人和导演们有机会去摄制一些影片，这些影片虽然在数量上并不太多，但它们却构成了法国一个新的学派：即人们称之为诗意现实主义学派。”（见 1945 年出版的《影片》一书）诗意现实主义是 1930 至 1945 年间把克莱尔、维果、雷诺阿、卡尔内、贝盖尔、费戴尔等人联结在一起的一条共同纽带。

费戴尔这位大导演在好莱坞虚度了五年时光，在这五年当中，他只拍了一些商业性的影片（如 1930 年摄制的《如果皇帝知道此事》和《绿色的鬼魂》）。他在回到大陆以后，在 1934 年年初，拍了一部名叫《大赌博》的影片。

由斯派克和费戴尔共同编写的这部影片剧本，内容很陈旧。影片所表现的殖民地驻军士兵们的生活、他们的恋爱和吵架，只是一些适合于闹剧的情节，但片中根据一个错误的侦察巧妙地安排的剧情却把殖民地生活的现实景象，如酒吧间、茴香酒、油污的扑克牌、炎热的天气、成群的苍蝇、卖唱的吉卜赛人、廉价的卖淫、土人的愚昧无知等等充分描绘了出来。影片还描写了一些经营事业失败和失去社会地位的人物，这些人物后来成为法国电影中最常见的主人公。

《米摩莎公寓》远胜过《大赌博》。这部到今天看来还不嫌陈旧的完美作品，描写某些依靠赌博为生的社会阶层，即蒙特卡罗赌场的管事人和巴黎的“流氓集团”，同时也描写了一个类似菲德尔[①]的女人（弗朗索瓦丝·罗珊饰）对她的养子（保尔·贝尔纳饰）的恋爱纠纷。所有这些社会的典型人物在影片中被一种完美确切的手法表现了出来；这种手法也同样应用于成为剧中真正角色的背景上，例如，专供匪徒们寄宿的家庭公寓，赌场的华丽大厅，培养赌场管事人的学校和郊区的野鸡酒馆。影片结束得不怎么好，女主人公为了挽救误入歧途的养子，在轮盘赌上赢来的那些钞票仍然阻止不了他的自杀。这种以自杀赎罪的方式仍不脱老的一套的作法。费戴尔除了表现恋爱的热情以外，对于类似维果在《尼斯的景象》一片中生动地丑化过的那些吝啬而愚蠢可笑的人物，却未能予以充分的刻画。

费戴尔本来打算在这部影片里不描写米摩莎公寓里那些人物，而描写“工人与老板之间的冲突”，可是当他提出这种计划时，却到处碰壁，没有一家影片公司肯接受他的计划。结果他只好把这部影片拍成一出环境美丽动人的但内容却很平凡的闹剧。如果费戴尔不被悲观主义所浸染，而能以清晰的方式写人间悲苦的话，那么他这部影片也许能有惊人的成功。……

由于拍摄了这样两部影片，约克·费戴尔成了一个法国新学派的重要人物。这一学派，从1935年起，集合了让·雷

① 拉辛所著悲剧中的女主人公，因恋爱其继子而自杀。—— 译者

诺阿、马赛尔·卡尔内、叙利恩·杜维威尔等人。在这个可称为诗意的现实主义的倾向中，我们可以看出除了自然主义的文学和左拉的自然主义的影响之外，还有齐卡、费雅德或德吕克的一些传统，以及雷内·克莱尔和让·维果的某些经验在内。但不论人们怎样看法，法国“诗意的现实主义”的兴起，多少也得归功于一个戏剧界人士，这就是当时法国电影界所极力攻击的马赛尔·帕尼奥尔。

这位有声望的戏剧作家，把有声电影看作是一个工具，可以用它来“把舞台剧装在罐头里”，带给广大的观众。他在离开“派拉蒙”这家腐朽的公司以后，就在《马利尤斯》和《法妮》这两部影片中把这一理论付诸实践，这两部影片由于忽视电影技术，遭到影评界的猛烈抨击。《马利尤斯》由柯尔达导演，《法妮》由马尔克·阿莱格雷导演，但人们攻击的并不是这两位导演，而是影片的剧作者。阿莱格雷是一个虽乏魄力但却很有风格的导演，当时他刚拍完一部富于轻松感和魅力的影片——《尼托许小姐》。

这两部影片在卖座上的成功使帕尼奥尔一跃而成为制片人。不久，他就放弃了把埃米尔·奥杰和欧仁·拉比什的戏剧拍成影片的计划，而开始根据他特为银幕编写的一些剧本，亲自导演影片。在这些影片中，《凯撒传》一片比较平凡，但《梅尔吕斯》却有独特的风格，而类似 12 世纪法国民间故事的《乔弗罗阿》，则以它对风俗描写的确切胜过它叙事方式的生动和粗犷有力。最后他所导演的《昂吉尔》（1934 年摄制）可说是法国有声电影开始以来优秀的作品之一。帕尼奥尔在这部影片中对技术仍不大注意，但由于对白写得很美，笔调

恰如其分，背景（主要是大自然）真实，人物具有丰富的人情味，对优秀演员台尔蒙、奥兰·德马齐斯和费南台尔（一个被法国电影导演时常贬为丑角的杰出喜剧演员）的演技指导得很出色，结果使这个缺点在很大程度上被抵消了。

《昂吉尔》这部影片使人们对帕尼奥尔寄予很大的期望，但他对这一期望却没有很好地予以实现。他在极短的时间里拍摄了很多粗制滥造的作品，其中只有几部值得我们注意。1937 年摄制的《再生草》，系根据乔诺的小说改编，和影片《乔弗罗阿》及《昂吉尔》一样，也是一种“回到田间去”的说教，内容冗长而且演出得很不好。《面包师之妻》是一部粗俗但颇有趣味的喜剧片，虽然有雷姆的优秀演技，而且在美国大受欢迎，可是，它仍然停留在开玩笑的水平。

帕尼奥尔的缺点并不是他缺乏摄制电影的热忱，而是他始终不愿离开犯罪的女人或一个未出嫁而生子的母亲这样的故事，他还喜欢表现一些马赛商人和乡下富农的生活情景。在这类影片中，1940 年摄制的《掘井人的女儿》，是以贝当要求停战的那篇演说作为主题的。到 1945 年，为了在纽约上映能够叫座起见，又改用戴高乐将军的号召来代替这篇演说。

帕尼奥尔虽然有这些错误和缺点，但是通过他的工作却证明了一部影片只有保持本国特色，才能获得国际的成功。他的许多作品（有的很优秀，有的很平凡）在外国获得的胜利，正好和当时在法国摄制的一些世界主义的作品所遭到的失败，形成了鲜明的对比。例如，侨居法国的俄国人格拉诺夫斯基摄制的《波索尔王历险记》，法尔卡斯导演、安娜蓓拉和查尔斯·鲍育主演的法捷合拍片《战场》，甚至派伯斯特摄制

的《堂吉诃德》，都是以失败告终的。

让·雷诺阿以他在别的制片人那里从来未得到过的自由，替帕尼奥尔导演了《托尼》一片。这部影片的故事很平凡：一个仇视外国人的法国农民，由于爱情上的犯罪和司法审判上的错误，杀死了一个外国工人。影片的剧本来自一件真事，是根据一个案件审判记录和证人的陈述编写出来的。雷诺阿借助于这个剧本，通过当时法国工人中间的一个重要问题，即侨居法国的外国工人问题，描写了工人的生活，这种生活在美国或法国电影里几乎都是被忽视的。雷诺阿由于把帕尼奥尔习用的描写方法和苏联电影中有意识地使用的描写方法应用于一个明显划分的社会阶层，因此使这部作品具有一种含蓄的崇高意义和简洁的格调，而这些都是他在拍摄《娜娜》和《母犬》时所缺乏的。因此，《托尼》这部影片遂成为法国电影中自然主义（实际也就是现实主义）流派的罕见作品之一。犯罪在这部影片中只是作为一种偶然事件，而不是主要的描写对象。这部影片最重要的特点乃是它以真实的笔调，以直接来自雷诺阿的父亲的那种完美的造型手法，描绘了法国社会。

尽管《托尼》的上映成绩很平常，它仍是一部关键性的作品；对于作者本人和整个法国电影来说，这部影片都可以说是一个转折点。它的影响直到今天还可在意大利电影中看到。随着《托尼》和《米摩莎公寓》这两部影片的出现，十五年前路易·德吕克所盼望的法国电影的复兴终于自此开始了。

1935 年这一年，不仅是产生以上两部影片的一年。法国

先是因为经济繁荣而陷于麻木不仁，以后又出于经济危机而变得衰弱无力，但1934年2月的打击[①]却使法国觉醒了。这个国家终于奋起自救，团结起来了。高涨的人民运动带动了很多知识分子，希望的呼声——被人轻蔑地视为一种“口号”——也侵入了制片厂隔音的录音室里来了。

让·雷诺阿的《朗基先生的犯罪》和杜维威尔的《同心协力》是反映胜利和乐观的1935—1936年的两部影片。从此法国电影终于跟上了它所处的时代。根据普莱卫和雷诺阿合写的剧本摄制的《朗基先生的罪行》描写巴黎郊区的贫民、洗衣房的女工、小印刷厂的工人、一个贫苦的作家和一对看门的夫妇等人物。影片表现了一个恶毒的企业家企图欺压这些正直的人，但他们由于组织了一个合作社，终于取得了胜利。影片最主要的思想是团结和斗争，犯罪只是作为一种象征。影片表现出来的温情、魅力、亲切感和丰富的幽默弥补了它在技术方面的某些不足。

雷诺阿在拍了《朗基先生的罪行》之后，很想导演查尔·斯派克所写的新剧本《同心协力》。但杜维威尔却先买下了这个剧本，然后把它拍成一部优秀的影片。杜维威尔在1919年开始他的电影事业，他的第一部影片是在科雷兹摄制的牛仔片《血的代价》，此后他又继续摄制了很多商业性的影片。这些影片是根据亨利·波尔多的小说改编的，都是一些拍得很坏的情节剧。

有声电影使杜维威尔获得了他在无声电影中所缺乏的表

① 指萨尔区投票结果脱离法国并入德国。——译者

现方法。继《红萝卜须》一片的成就之后，他又获得了一连串新的成就，如拍得很粗糙但剧情却很巧妙的《大卫·哥尔台》，根据一些巧妙的侦探小说改编的《五恶绅》和《一个人头》，故事平淡的《玛丽亚·夏普特莲》和场面豪华的《哥尔柯达》等等。《西班牙殖民地军团》是一部很优秀的作品，超过以上这些影片。这部影片的编剧查尔·斯派克，从麦克奥伦的一部小说里，又找到了他以前在影片《大赌博》中描写过的殖民地驻军的一些故事情节。影片剧情是在西班牙属地摩洛哥一个佛朗哥部队里展开的。场面调度很巧妙而且很紧张，尤其是那些打斗和战争的场面，比那些描写爱情的插曲更为动人。

影片《同心协力》描写几个失业工人中了彩票，想在巴黎郊区建立一个合作社性质的乡村酒店，当他们的努力即将达到目的时，一个支持他们的警察忽然把他们当中一个受本国政府迫害的外国人驱逐出境。这场风波引起了另一场风波，结果使他们的企业遭到失败。

杜维威尔和雷诺阿一样，在这部影片里也表现了一些工人，并且找到了艾莫斯、让·迦本、伐乃尔等善于表演工人角色的演员。影片的结局，即合作企业的失败，意义却很模糊。它所表示的结论究竟是一群劳动人民不能在社会之外建立他们的幸福和繁荣呢，还是说命运注定一切真诚的集体努力最终将归于失败？我们实难从这两个结论中确定哪一个是真正的结论。特别是由于杜维威尔把这一劳动者失败的结局

保留给爱丽舍田园大街[1]的观众去观看，而另外又为平民化的影院拍了一个乐观的结局，表现合作商店的两个合伙人（由迦本和伐乃尔扮演），最后不仅没有为了一个妓女（维维安·罗曼斯饰）而互相残杀，反而把妓女赶走，继续合作，结果成了生意兴隆受人尊敬的商人。

影片《同心协力》虽有这种离奇费解的结局，但它却具有一种人民性，这种人民性和金·维多在影片《我们每天的面包》里表现同样失业现象时所采用说教方式完全不同。后一位美国导演把失业当作一种自然现象，而在杜维威尔则把它和法国社会的不景气联系在一起。

《同心协力》有几个很优美的场面，例如，巴黎人对酒店前那片沐浴在阳光中的灌木林的欣赏，合作的伙伴卧在瓦片上以免他们的屋顶被大风刮走，失业的工人在他们的电源被切断后的愤怒表情，他们站在一张写着“为了健康去做冬季运动吧！”的招贴画下面所说的辛酸的对白等。《同心协力》正象《朗基先生的犯罪》一样，可以说是一部要求工人权利的影片。而更有意义的是杜维威尔当时在布拉格拍摄的那部平凡的影片《泥人哥连》，和威格纳过去所拍的同名影片完全不同，它不是把机器描写为反抗发明者的怪物，而是把它描写为解放被压迫人民的一种力量。

雷诺阿的作品一般比杜维威尔的作品更具有统一的风格。在他的影片中，他用一种设计周密而很类似左拉在《卢

① 爱丽舍田园大街是巴黎的一条大街，豪华的影院都在那里，观众多半是一些富有的人。—— 译者

贡·马加尔家族史》这套小说中的描写方法，来展示出一幅现代法国的图画。他在导演了共产党竞选的宣传片《生活是我们的》之后，于1936年摄制的《底层》，却不属于上一范畴，而是一部不出色的作品。但《大梦幻》却是一部极伟大的作品。这部影片的编剧查尔·斯派克是比利时一位政治家的兄弟，曾参与第二次大战前法国许多成功的影片的摄制工作，对这些影片的导演有很大的影响。他在编写这部影片的剧本时，曾尽量利用了让·雷诺阿1916—1918年间在奥弗拉格被德军俘虏时的回忆。

影片《大梦幻》一方面表现了作战士兵们的幻想，他们曾相信这次战争是最后一次战争，并且以为不管社会阶层如何不同，军队中的那种友爱精神在和平时期是可以保持下去的。另一方面，影片还表现了这样一个主题：尽管国与国之间存在着冲突，但同阶级的人是会互相谅解的。例如，片中法国鲍华尔迪侯爵（由皮埃尔·弗莱内饰演）对德国容克贵族冯·劳芬斯坦（由埃立克·冯·斯特劳亨饰演）的感情，远比他对机枪手马雷夏尔（由让·迦本饰演）的感情要密切。反之，平民阶级出身的马雷夏尔对一个言语隔膜的德国农妇（由狄泰·帕尔洛饰演）的好感，则超过了他对那位和他一起逃走的银行家（由达里奥饰演）的感情。1946年，当这部影片重新发行的时候，它那种类似《同志之谊》中所表现的和平主义，似乎已变成了一种真正的（和非本愿的）“大梦幻”，即同德国容克贵族友好的可能性的梦幻。无论如何这部影片当时决没有宣传与敌人“合作”。戈培尔并没有被片中情节所迷惑，他禁止这部影片在第三帝国、意大利以及后来由纳粹

占领的法国上映。

雷诺阿在这部影片里再次采用了《托尼》一片中用过的近似纪录片的朴素风格，可是却未使这部影片缺乏造型感。他没有忘记对形式的注意，但他总把这种注意置于服从主题的地位。为了更好地反映人物在他们环境中所处的地位，他把人物和自然结合在一起，这种自然背景从影片《包法利夫人》到《游戏规则》，都常用长焦距镜头来拍摄，使近景和远景都同样清楚。……

这种回到旧技术的作法——当时曾不公允地被人谴责过——为以后的技术发展提供了巨大的可能性，这种可能性雷诺阿后来又在他的《衣冠禽兽》中系统地加以发展，在时间上比奥逊·威尔斯的《公民凯恩》要早得多。

但是，雷诺阿与其说关心远景的清晰，毋宁说更关心于社会典型人物的确切。而人们今天谈到1940年以前的法国电影学派时，他们着重点也是它的影片的主题而不是它的技术。这种和过去德国电影学派完全相反的对主题的重视，使《大梦幻》一片在国际上获得了很大的成功。这部影片真实地刻画出了机枪手、银行家和贵族的性格，特别是那个德国容克贵族的性格。影片把他用手枪打死一个爱讽刺的吹笛者那种残忍冷酷，和他对一朵折断的天竺葵花的那种伤感结合在一起。这种对人物社会性格的着意渲染一部分是从苏联电影中学来的，一部分则从斯特劳亨过去的作品中，和从更早的自然主义的文学作品和印象派的绘画中得来的。

印象派的表现方法在影片《乡村一角》中特别显著。这部根据莫泊桑小说摄制的辛酸而短暂的田园情史，直到1945

年才开始上映。其间雷诺阿为要摄制他那部巨片《马赛曲》，曾放弃了这部影片摄制工作。

影片《马赛曲》所以受人攻击，与其说是由于艺术上的原因，毋宁说是由于政治上的原因。这部影片并不是一个完全成功的作品，虽然片中有几个很优美的片断，如凡尔赛宫中的卫士在华丽的国王接见室的厚地毯上来回踱步的那种森严景象；路易十六未做国王时那种聪明甚至神经过敏的形象；对亡命科布伦士的贵族们那种斯特劳亨式的尖刻描写；马赛人民逃往“游击区”的情景；以及那个朴素而感人的平民妇女在革命俱乐部集会上的讲话。……最后，土伊勒里宫的攻陷更是片中最精彩的段落。影片最失败的地方是在剧情的结构方面。8月10日原是法国历史上一个重要的日子，因为这一天外国干涉军和亡命贵族所组成的军队在华尔梅一战中被彻底击溃。正是这一战役给予《马赛曲》以重要的意义。但是影片对这一神圣的战役却表现为几个士兵在浓雾中杂乱地前进。……这是否是因为作者在1937年已预见到另一个华尔梅即将来临呢？

然而，此时法国电影学派本身也起了重大的变化。西班牙内战的扩大使某些文化人深感不安，他们从原来对西班牙所寄托的很大希望一变而为消极失望，甚至抱着怀疑的态度。悲观和失望成了1937年以后大部分法国电影的特征。但这种悲观和失望情绪却和费戴尔战前在法国最后摄制的影片《英雄的狂欢节》所表现的那种苦涩，不能混为一谈。

这部影片的剧本是费戴尔和贝尔纳·齐茂根据1929年查尔·斯派克所写的一本小说改编的，当时的情况和1937年

开始的新的战前时期的情况根本不同。费戴尔对过去那些佛兰德派的大画家如勃吕盖尔、约尔坦斯、弗兰兹·哈尔斯等人的杰出造型手法，特别感到兴趣，他把这种造型手法，极力用在《英雄的狂欢节》中。这部粗犷生动的喜剧描写佛兰德被西班牙占领时期，一队占领军开到一个小镇，镇上的绅士害怕士兵们的暴行，躲着不敢出来。但他们的妻子却很沉着，她们安排了一个盛大的宴会来款待占领者，结果这队士兵秋毫无犯地离去，使全镇得以免去一场灾难。

这部影片在巴黎或柏林上演都没有发生什么纠纷。但是在佛兰德上演时，一些民族主义者却对这部影片提出了强烈的抗议，指责这部由“托比斯”公司摄制的影片是在替德国作宣传。实际上这种指责是和导演摄制这部影片的意图完全不符的。费戴尔的意图是想表现一种旧式的和平主义，并没有宣传与敌人合作，而那些反对《英雄的狂欢节》的佛兰德人在五年以后却反而投身于这种合作……戈培尔在 1939 年曾禁止这部影片在德国上映，在第二次世界大战期间又禁止它在德国和德国占领下的欧洲放映。

这部影片主要是一部场面豪华的娱乐性影片。拉扎尔·梅尔孙惊人的布景技巧，亨利·斯特拉德林的优美摄影，本达的华丽的服装设计，弗朗索瓦丝·罗珊、阿莱尔姆和路易·叙卫完美的演技，使这部影片成了一部杰出的作品。费戴尔通过这部影片革新了历史片的样式，但这种样式虽到处受到人们的赞扬，却没有人加以模仿，原因是在法国摄制这种影片的财力非常缺乏，而在美国则没有摄制这种影片的传统。

费戴尔在摄制这部影片以后，受亚力山大·柯尔达之聘，

到英国去导演了一部很糟的影片，名叫《无甲的骑士》。他以后在德国导演的《旅行的人们》是一部很生动地描写马戏团生活的影片，但由于角色搭配不当，并且因为剧本具有过多的闹剧色彩，结果使这部作品大为减色。费戴尔在法国学派即将胜利的时候，已从法国电影界引退。他的门徒中有些人把他那种明白易解的痛苦描写变成了一种本能的绝望的悲观主义。

属于这种悲观主义的影片有：杜维威尔的优秀作品《逃犯贝贝》、《舞会手册》、《穷途末路》以及标志着马赛尔·卡尔内的辉煌的开端的《珍妮》、《雾码头》、《北方旅馆》和《天色破晓》等。在这些影片里，费戴尔的影响和“室内剧”、表现主义派、茂瑙、冯·斯登堡等等影响结合在一起。法国电影中的这种悲观主义，在很大程度上是从美国电影模仿来的。

《逃犯贝贝》这部在杜维威尔的作品中最激动人的影片，忠实地沿用了霍克斯那部著名的影片《疤脸大盗》中的某些手法。贝贝是一个法国的强盗，他和茂尼在《疤脸大盗》中扮演的主人公可以说是同胞兄弟，甚至他的同谋犯的姿态动作都和霍克斯的《疤脸大盗》中的配角人物一模一样。但这种直接从美国电影借用某些手法，并未妨碍杜维威尔的独创性。他革新了故事和人物，把他们从纽约的下层社会搬到一个阿尔及尔城郊的美丽环境中。因此，这两部影片主人公只是表面上相似，实际上并不相同。

疤脸大盗快活地拨弄他那挺机关枪，他所代表的是一种野蛮的征服的力量。而逃犯贝贝则从开始就是一个失败的人

物。他的失败并不是由于他在郊区的巢穴遭到警察的包围，而是由于他自己的过失，即由于他不能忘怀于巴黎的繁华区，由于他沉溺于恋爱，由于他的忧郁厌倦，由于他糜烂的生活，一句话，是由于注定的命运使他遭到了失败。……

影片结束时表现贝贝在铁栅栏门前被命运击败，使他不能和他的情人会合，一同搭上那艘富于象征意义的轮船，逃往“另一个世界”。在20年代里，法国某些影片和一部分文学作品，特别喜欢表现逃亡和分离。例如，帕尼奥尔的《马利尤斯》——一部把起源于阿瑟·兰波的传统思想加以通俗化的影片——就是以分离来结束剧情的。贝贝则不能坐船逃脱，结果只好以自杀作为解决的方法和剧情的收场。

1937年摄制的《舞会手册》，在商业上获得比《逃犯贝贝》更大的成功。这是一部插曲式的影片，描写一个寡妇根据二十年前一本舞会手册上记录的人名去找过去向她求过婚的人，她找到七八个这样的人。这些人已经变得庸俗腐化，忘记了过去的爱情和理想。他们有的变成了江湖医生（皮埃尔·布朗夏尔饰）、有的变成粗俗的小市民（雷姆饰）、愚蠢的理发匠（费南台尔饰）、骗子手（路易·叙卫饰）和阿尔卑斯山的向导（皮埃尔·理查·威尔姆饰），如果片中那位僧侣（哈莱·包尔饰）的说教能更生动些，更具有说服力的话，那么，宗教也许可以为这部影片提供一个解决问题的方法。在这部质量好坏不齐的影片中，最坏的地方是包尔和威尔姆大谈自己理想的片断，而最好的地方则是对影片主人公——江湖医生这个最堕落的人的描写。

1936年摄制的《风云人物》，1939年摄制的《鬼车魅

影》，以及 1938 年在好莱坞导演的那部豪华的娱乐性影片《翠堤春晓》，在杜维威尔的作品中都不占重要的地位。但是，1939 年摄制的《穷途末路》却具有一种独特的风格。在斯派克和杜维威尔共同编写的剧本中，用逃亡来结束剧情已经办不到，因为影片的主人公们都是一些年老退休的演员，不断受死亡和病魔的威胁。这些老年人疯狂的挣扎宛如中毒的老鼠。……整部作品突出地给人一种沉重忧郁的不舒服的感觉。

马赛尔·卡尔内所导演的一系列影片，除极少的例外，其对白几乎全部都是由雅克·普莱卫写作的，这些影片和杜维威尔的影片在思想上有很多不同。卡尔内曾当过影评记者和纪录片制作者，还做过克莱尔和费戴尔的副导演。1936 年，他第一次独立导演了一部名叫《珍妮》的影片。弗朗索瓦丝·罗珊在该片里饰演一个同自己的女儿争风吃醋的母亲——一个现代的菲德尔，颇象《米摩莎公寓》里的女主人公。这部阴郁的自然主义的悲剧，情节非常平凡，但有优美的对白、真实的人物和卡尔内这位年轻导演的艺术这些优点。罗珊还在另一部影片《怪事》（1937 年摄制）中担任主角，这是一部冷冰冰的巧妙而费解的幻想片，片中那种所谓诗意的镜头使人看了禁不住发笑。继这部半失败的影片之后，卡尔内又拍了一部很获成功的影片《雾码头》（1938 年摄制）。

这部影片的剧本是由普莱卫根据皮埃尔·麦克奥伦的小说改编的，和原著很有出入。原来小说的情节是以 1910 年巴黎蒙马特区一家名叫“逸兔”的酒吧间为背景，在一些歹徒和蹩脚的画家中间展开的，而影片却模仿了冯·斯登堡的影片《纽约的码头》，把剧情搬到现在，地点改为法国的大海港

勒阿弗尔。影片的主人公包括一个逃犯、一个酒店的老板、一个误入歧途的姑娘和一个百货店的老板。他们在这部影片里仍保留着巴黎蒙马特区流浪文人的那种说话口气，或者更正确地说，仍保留着圣日耳曼—普雷区知识分子的说话口气。

影片描写一个偶然犯了罪的逃犯逃到勒阿弗尔港，想乘船离开法国。他在码头上遇到一位姑娘，便爱上了她。他们的恋爱遭到一群歹徒的阻挠。他杀死其中一个歹徒，当他将要搭上那只象征到“另一个世界”去的轮船时，却被另一个歹徒开枪打死了。

杜维威尔的主人公们是一些命运的牺牲者，或者是命运的工具。而在《雾码头》这部影片里，卡尔内和普莱卫则把人们分为好坏两种。好人即使成为罪犯也是由于反抗或恋爱而偶然犯罪的人；至于坏人——和他们最早的模型即美国的盗匪不同——则是具有一切邪恶品质——首先是卑鄙、欺诈和贪婪的歹徒。在生活中，歹徒经常占着优势，而失败的却总是那些正直的人们。在《雾码头》中，命运有时以人的形态出现，如那个饶舌的画家，尤其是那个流浪汉，他们的形象就是为引导影片主人公走向恋爱和死亡而创造的。

普莱卫写的华美而富于诗意的对白，莫里斯·约倍特的配乐，特罗内设计的布景，肖弗坦的摄影技术，让·迦本和米契尔·摩根这对情人角色以及演员米歇尔·西蒙、皮埃尔·伯拉塞尔的优秀演技，使《雾码头》这部影片成为法国电影中登峰造极的作品之一。卡尔内以后在摄制《北方旅馆》一片时，曾企图使它和《雾码头》获得同样的成功，但由于演员搭配不当，尤其是普莱卫没有参加制片工作，亨利·让逊

写的对白又非常随便，很象戏剧里的台词，结果使他的希望未能实现。虽然如此，影片里某些场面却充满使卡尔内深为触动的巴黎郊区的悲惨气氛。

1939 年摄制的《天色破晓》比《雾码头》更为高超，在这部影片里，卡尔内从第一个镜头起就明确地展示出影片的意义。影片主人公因为犯了罪被警察重重包围，他无法逃脱他的命运，困守在一间狭小的阁楼上，只能借回忆来逃避现实，最后以自杀来表示他对社会的反抗。这种被追缉的反抗者的自杀结局显然使人想起了冯·斯登堡的《下层社会》。但卡尔内和普莱卫比斯登堡更高出一筹，他们在这部影片中采用了“室内剧”的表现方法，例如表现主人公所在的那间小阁楼里各种带有象征意义的物件，如铁铲、绒布做的狗熊、墙上的累累弹痕等等。同样，影片结尾时的闹钟声也好象讽刺地告诉倒在地上的主人公尸体说：“太阳出来了。”最后，影片在表现主人公因气愤而犯罪时，那个直接仿自影片《告密者》的瞎子摸着楼梯一步步地走上来的镜头，也具有象征的意义。

《天色破晓》这部影片，比《雾码头》更进一步，它通过对片中那些流氓的批判，劝人不要做流氓。那个堕落的流浪汉（朱尔·贝里饰）乃是造成忠厚的钳工（让·迦本饰）一切不幸的根源。但是这个无产者的思想和说话的口气，却活象一个经常到文艺咖啡馆去的人。例如他对他所爱的那个姑娘说：“你美丽得象一棵小树。”又说：“所有的人都睡着了……世界好象死了一般。假如世界上所有的人都死光，只剩我们两个人相亲相爱，那该多么好。……”他认为他人的出现弄

坏了一切好事，妨碍了他们的恋爱。当这些“人”——他的工作上的伙伴——劝告这位已变成杀人犯而被警察追踪的工人说，他是一个诚实的青年，一切情形会好转时，他却狂怒得象发疯似的，把他们撵走了。他已经知道不免一死，因此选择了自杀的道路。

战前几年中的法国电影虽然试图把它的主人公置于“下流社会”之外，可是它所表现的主人公仍然是一些丧失社会地位的人。这种情形，除了上一影片以外，在别的影片中也可见到。迦本在影片《情欲》里扮演的角色是一个英俊的被妇女们所喜爱的军人，但是一旦脱下他的军服后，就丧失了他的尊严，变成了一个堕落的人。在让·格莱米永的另一部影片《怪僻的维克多先生》(1938 年摄制）中，由雷姆杰出地饰演的维克多先生是一行迹可疑的百货店老板，和《雾码头》那位商店老板兼强盗的主人公很相仿。

克利斯兴·雅克在长时期摄制商业性的影片以后，开始摄制了一些颇有趣味的艺术作品。他摄制的《圣亚吉尔学校的失踪者》有皮埃尔·维利和雅克·普莱卫参加合作，它杰出地描写了儿童的梦幻世界，以及那些与社会隔绝的寄宿学生的生活。在这部美丽动人的影片里几乎没有社会的现实景象，这和伯诺瓦·莱维的影片《幼儿园》恰恰成为显明的对照。

但在这个学校里却有一个疯子，因为整天喊着“我们将有战争”，而被人当作嘲笑的对象。在影片结尾时我们知道故事发生于 1914 年夏初，实际上此时战争即将爆发。正象片中那些孩子们沉醉在一个半真半假的侦探故事的幻梦中一样，

这时的法国电影也极力要人忘掉战争的威胁，绝不提到战争。甚至各种警报——首先是慕尼黑的警报——纷至沓来，局部动员已经使制片厂的工作陷于停顿时，还是如此。但战争的不可避免性，以及战争将带来的灾祸的阴暗感觉，却更进一步加强了法国一些较好影片中忧郁不安的气氛。

让·雷诺阿根据爱米尔·左拉的小说改编的影片《衣冠禽兽》，就是这种情形。这部影片极真实地描写了法国铁路员工的生活，而影片的开始部分——从机车上看到的从巴黎到勒阿弗尔港之间的沿途情景——很象一部纪录片中的情景。影片的主题思想和左拉小说的主题思想颇为近似，即描写主人公朗基埃由于酗酒的遗传走上犯罪的道路，就如古代悲剧表现命中注定那样无法避免。雷诺阿虽然曾冲淡了这种冒充科学的思想，但他并未能减少这部影片的“灰色”情调。结果迦本所扮演的朗基埃，有些地方就和他在《逃犯贝贝》、《雾码头》和《天色破晓》里所扮演的那些被放荡生活推向犯罪之途的人物完全一样。

《游戏规则》是雷诺阿最杰出的一部作品，同时也是战前法国电影中最好的一部作品。这部影片是雷诺阿发展的顶点，但由于商业上的失败，它也是雷诺阿在法国电影生涯的一个结束。

让·雷诺阿在慕尼黑事件发生后不久开始摄制这部影片，当时他也曾这样宣称：“我们将要摄制一部‘愉快的’戏剧；这是我毕生的一个愿望。”这部影片把缪塞的喜剧《玛丽安娜的幻想》搬到了现代资产阶级上层社会的背景里来。雷诺阿在这部影片里既是编剧，又是对白作家，导演，制片人

甚至兼任演员。

影片描写一个女人讨厌她的丈夫，然而又没有决心离开他，同时更没有决心在几个男人中间作一选择……《游戏规则》所表示的乃是：说谎就是“上流社会”的法则，谁要违反这一法则谁就要遭殃。同时他又表示社会各阶级不得混同。影片的喜剧和悲剧就是由于那些闲着无事到处游玩的大资产阶级中出现了一个流浪汉奥克泰夫（由雷诺阿本人饰演）、一个违法的打猎者（由卡勒特饰演）和一个所谓“超阶级的”飞行家（罗朗·杜坦饰演）而产生的。为了使一切恢复到正常秩序，在故事结束时这些人就统统被清除了。

《游戏规则》还表示争风吃醋是所有的男人共有的东西。例如，那个丈夫和他的情敌在互相殴斗之后，一面整理他的礼服，一面说：“当我在报纸上读到一个西班牙的石匠因为争风吃醋而把一个波兰的矿工打死时，我曾认为在我们的社会里决不会有这样的事情。可是没想到竟会有这样的事情，真会有这样的事情……”这种作法显然来自影片《托尼》，尽管在这两部影片里，争风吃醋的故事情节所占的地位不及社会描写那样的重要。然而这一点并没有妨碍《游戏规则》成为一部组织得很好的喜剧片，一部象追逐片的影片。但在它华丽的词藻下面贯穿着一种讽刺：我们从影片序幕上引用博马舍[①]的话，可以看出这部影片作者的抱负。在世界大战即将爆发的前夕，他想重拍一部新的《费加罗的婚礼》，在这部戏剧

① 博马舍（1732—1799）：法国戏剧作家，《费加罗的婚礼》的作者。——译者

中，厨房要占有和客厅同等重要的地位，佣人要教育他的主人，忠告他的主人，甚至最后由于疏忽还杀死了他的主人。

导演一部“愉快的戏剧”很不容易。雷诺阿在《游戏规则》里没有做到这点。片中某些喜剧性的段落是按追逐片的节奏来处理的；另一方面，在索罗纽打猎的情景则好象为纪录片提供了一个残酷悲惨的主题。这位导演虽能把这两种因素结合起来，但在故事结尾中却未能使剧情从戏谑转到悲剧。

这部不同寻常的作品在角色分配和演出方面颇不均匀，它的无连贯性也许含有深意。例如在表现节日娱乐那场戏中，那些大资本家穿着提罗尔人的服装，唱着面包师的歌曲，管弦乐队乐师利蒙纳制作的那些傀儡随着一场枪战作出有节奏的动作，以及那个令人看了很不安的群魔舞蹈，就是含有深意在内的。

在奇怪的和平时期，《游戏规则》预示了以后“奇怪的战争”[①]的可笑而悲惨结局。影片在上映时受到了一些人的攻击，因此不久就停止公开放映。几个星期以后，战争终于爆发了，军事检查机关下令禁止上映这部影片，理由是：这部影片会“使士气趋于涣散”。

“奇怪的战争”使得已经因慕尼黑事件而受影响的法国影片生产完全陷于停顿（1939 年前每年平均生产 125 部影片，到 1939 年下降到 75 部）。美国一家影片公司此时让杜维威尔导演一部名叫《如此父子》的影片，杜维威尔在拍这部影片

① 指英法在 1939 年 9 月至 1940 年 5 月期间对德宣而不战的“战争”。——译者

时原想把它拍成一部和《乱世英雄》相类似的影片，叙述法国一个家庭在1870年到1940年这段期间经历三次战争的情形。但在这部平凡而缺乏说服力的影片里，正如影片《舞会手册》里的情形一样，每个插曲都以失败告终。这部影片在拍最后几个场面时，正值法军溃败，德军已经攻到了巴黎城下。杜维威尔把它带往美国，在纳粹占领法国期间，将片名改为《不朽的法国》，在美国上映。

杜维威尔此后便在好莱坞定居下来。不久让·雷诺阿、雷内·克莱尔，以及查尔斯·鲍育、让·迦本和米契尔·摩根这三位法国最著名的演员也到了好莱坞。费戴尔则移住于瑞士。可以设想，法国电影在失去了它这些最杰出的著名人物以后，从此就要走向衰落，陷于一蹶不振的境地了。

但是，在摄制棚制作出来的故事片并不是电影的唯一样式。在两次大战中间，法国和其他制片业发达的国家，曾大大发展两种特殊样式的影片，即纪录片和动画片。

1940年6月德军进入巴黎后，在爱丽舍田园大街的一家旅馆中设立了一个“宣传总部”，专门管理报纸、广播电台和电影。大批德国影片侵占了法国的银幕，可是它们的成就却很平凡。因此纳粹党人又采取了1940年的方法，组织了一家“大陆影片公司”来生产一些由法国人导演的影片，并以一个广大的影院网、几家制片厂和影片发行公司与洗印厂，来支持这家影片公司。

对德国影片的抵制，使我们银幕上放映的纯粹外国影片的比重减低到10%到15%（1940年前外国影片占25%）。因此当1941年各制片厂重新开门时，法国的影片生产反而相当

兴旺。在此后四年中摄制的影片共有 220 部，其中 30 部由乌发公司的分公司“大陆影片公司”摄制。

乌发公司的大老板—— 戈培尔博士曾在一本私人的日记上清楚地规定这家影片公司的方针，这本日记是在他自杀后找到、在希特勒被打垮后出版的。这位纳粹宣传部长在 1942 年 5 月 19 日正当纳粹政权达到它军事胜利的高峰时这样写道：

“我们在电影方面的政策应该和美国对南北美洲所采取的电影政策一样。我们应成为统治欧洲大陆的电影强国。如果我们需要在别国生产一些影片，那么这些影片就应该保有一种纯粹本地的性质。我们的目标是尽量阻止一切民族电影企业的建立。”

根据法国作曲家埃克托尔·柏辽兹的生平和作品、由大陆公司在巴黎摄制的《幻想交响乐》，在这方面颇有典型性。

这部由克利斯兴·雅克导演的影片是一部很获成功的作品。大陆公司的经理以为此片会受到夸奖，特地送给这位宣传部长一部拷贝。戈培尔亲自观看了《幻想交响乐》。他看后在 1942 年 5 月 15 日的日记上这样愤怒地写道：

“我很生气，我们在巴黎的机关竟然指示法国人如何在他们影片里表现民族主义。我曾发出极清楚的指令，要法国人只生产一些轻松的空洞的或愚蠢的影片。我认为他们会满足于这样的影片。没有必要去发展他们的民族主义。”

在这位第三帝国的理论家看来，“劣等种族”和“下等人”在不需要纳粹的电影时，就需要一种与一切艺术相对立的鸦片烟，即一种“空洞的和愚蠢的”娱乐。可是尽管有逮

捕、酷刑、集体处死这些强制手段，盖世太保却无力来阻止一种民族艺术的发展。也许在他们本国不是如此，因为戈培尔也曾写下这样的话："法西斯主义对意大利人民的创造可能性起了一种消灭生机的效果。"

质量平庸的影片虽然为数很多，可是明显地带着"通敌"色彩的影片却不过十来部。法国电影界绝大部分人对纳粹党抱着敌对的态度，在他们中间不久就组成了"抵抗运动"。

在"宣传总部"的控制下，涉及时事甚至当代的主题都有很大的危险。因此法国导演们回避了这些主题，转而趋向于神话、梦想、侦探故事以及真实的或假借的历史情节剧。

战前四大电影导演唯一留在法国的是马赛尔·卡尔内，他先是用预想将来的方式，设计了他的《4000年的越狱犯》一片，以后又转向中世纪的题材，拍摄了他那有名的《夜间来客》(1942年摄制)。这部幻想故事片的主人公是一个魔鬼，它在原作者雅克·普莱卫和皮埃尔·拉罗希的笔下原带有一些希特勒的特点，读者还可在原作故事结尾中描写那些外形漠然而内心却在跳动的石像上，找到一种象征的意义。但在拍成的影片中，这些暗示却很不明显，即使对最内行的人看来，也是如此。这部影片给予法国电影事业的裨益主要在于它的优秀的质量和高雅的风格。但它并非没有缺点。影片开始部分所表现的那所白色的大庄园、行吟诗人的到来、宴会的场面、卖艺人的演技、奇形怪状的侏儒歌唱，以及在舞会进行中间对舞者忽然停止不动的形象，都非常出色。可是其余部分却显得过于严肃和缺乏热情。

《夜间来客》一片所开辟的道路，以后被让·谷克多这位诗人、设计师、戏剧演员、小说家和以前《诗人之血》一片的导演继续予以发展。他和让·德拉诺瓦合拍了《永恒的轮回》一片。德拉诺瓦在拍摄了一些商业性的影片以后，曾导演过《帝国上校邦卡拉》(1942年摄制)。后一影片的故事采自阿倍利克·卡于埃的小说，它的艺术性颇可商榷，但编剧贝尔纳·齐茂在这个描写波旁王朝复辟时一个拿破仑的上校反抗外国所扶植的政府的故事中，却加入了大量的暗示。当时维希政府正在到处建立“贝当元帅广场”，德国“宣传总部”对于影片开始的场面，即波旁军队和僧侣们参加一个路易十八广场的建成典礼，并没有看出其中的暗示意义。可是法国观众却明白这个场面的含义，并对片中皮埃尔·布朗夏尔向审判官所说的那句话：先生在现在这种政权下，被判处死刑是一种“光荣”，报以热烈的掌声。

《永恒的轮回》一片却没有这种现实的意义。在这部影片中，谷克多把《特里斯坦与伊索尔》[1]这古老的传说搬到现代来演出，并在中间放进了许多他自己创造的奇怪神话。但旧的主题仍保有它原来的魅力，在几个美丽的画面上出现；千万观众的心被玛德兰·索洛涅和让·马莱这对理想的情人角色所深深感动。

当时，马赛尔·莱皮埃以他诗意的幻想，导演了他十五

① 欧洲中古时期的有名史诗，叙述康瓦尔王国之侄特里斯坦被派往爱尔兰，代其叔父向美女伊索尔求婚，结果与伊索尔发生爱情的故事。瓦格纳曾将此谱成歌剧。—— 译者

年来制作的影片中一部最好的影片——《幻想之夜》(1942 年摄制)，克利斯兴·雅克则在一些大型故事片 (《幻想交响乐》、《圣诞老人凶杀案》、《卡门》) 中，展示他的豪华场面和智慧。这时，出身于以前先锋派的克劳德·奥当—拉哈却在过时的上世纪戏剧中找到了讽刺的假托 (如他所摄制的《西逢的结婚》、《情书》)。在他摄制的一系列影片中，《杜斯》一片不仅拍得非常优美动人，而且还表现了一种狂暴而强烈的怨恨，从而使它成为此一黑暗时期法国优秀影片之一。

罗贝尔·布莱松的《罪恶的天使》(1943 年摄制) 中的主人公乃是一些被关在修道院里与世隔绝的修女。这部影片在某些细节上虽然表现得不够充分，但整部影片却具有强烈的感人力量和个性。在《布罗涅森林中的妇人》(1945 年摄制) 中，这位导演虽摈弃了他那种剥夺人物典型而使之普遍化的简单作法，但在原来简明而充满热情的故事结构中却仍然犯了使人物过于抽象化、脱离时代背景的错误，因为这个出自狄德罗原著的故事，主要关键乃在于贫富悬殊的婚姻这一社会事实，可是这一关键在影片中却失去了它原来的紧张性和人情味。

在所有或多或少注重美学形式的影片中，最杰出的一部作品乃是马赛尔·卡尔内的《天堂儿女》(1943—1945 年摄制)。这部影片的浪漫剧情发生于《巴黎的秘密》所描写的时代，它描写哑剧演员德布罗 (让·路易·巴罗尔饰) 和一个近似巴尔扎克笔下的妓女 (阿尔莱蒂饰) 的恋爱，一个忠实的妻子 (玛丽亚·卡莎蕾斯饰) 的苦难，一个著名演员 (皮埃尔·伯拉塞尔饰) 的放荡生活，一个杀了人的文人 (马赛

尔·埃朗饰）的无政府主义，以及民间的戏剧、罪恶的林荫大道、土耳其浴室、下流的酒店。这一切构成了这部豪华的娱乐性影片的主要因素，其完美性可说没有一部影片可与它相比。它象一篇关于艺术与现实的伟大演说，将各种不同的戏剧，如闹剧、悲剧、哑剧、电影，甚至生活本身，作了比较。这部影片由于它高雅的风格、均衡的结构、杰出的质量和精美的形式，在战后国际间获得了极大的成功。

法国电影另一种潮流趋向于战前的自然主义。它有时采取一些侦探故事情节，作为一种假托，或者象 H．G．克鲁佐那样，作为一种真正的题材。

乔治·拉贡布的影片《六个人中最后一个》的成功，促使克鲁佐首次摄制了一部在剧情安排和导演手法上都很出色的影片——《杀人犯住在二十一号》。《乌鸦》的剧本叙述一个小城市里的每一居民都犯有写匿名恐吓信的嫌疑，情节非常巧妙，因此很可能一开始就吸引这位导演把它拍成影片。在这部表现主义的作品中，显示出多方面的影响——斯特劳亨、斯登堡、雷内·克莱尔的影响，尤其是 1940 年前的自然主义的影响。在卡尔内所描写的世界中，人被分成善恶两种；而《乌鸦》一片则描写“正直人士”亦能做出最卑鄙的事情，显示每人身上都有善恶的成分。这部影片系由“大陆公司”摄制。在此以前，克鲁佐已为这家公司编写过一部电影剧本，名叫《家里的陌生人》，由德古安拍成影片，它叙述一个“非雅利安人”怎样腐蚀了几个纯朴的家庭，一个律师怎样为工作、家庭、祖国进行辩护。大陆公司在公告中宣称要把《乌鸦》改名为《法国一小城》，输往国外放映，法国地下报纸对这部影

片展开了激烈的攻击。以后大陆公司放弃了这一和原作者初意不符的片名，但影片在德军占领时期在瑞士和中欧各国上映过，可是德国“宣传总部”的希望并没有实现，特别是在日内瓦，观众对这部影片所感兴趣的乃是一种同希特勒影片的腐朽恰成对照的法国影片的优秀质量。

《乌鸦》一片的技巧确实比它的主题好得多。克鲁佐在这部影片里虽然露出他易受别人的影响，但同时又表现他是一个出色的“气氛”创造家和印象派绘画的某些传统的继承者。这些优点比它的“污点”更能历时长久，经得起时间的考验。

为了在德军占领时期不致引起纠纷或不被禁止起见，战前的自然主义必然需要加以改变；雅克·贝盖尔，尤其是让·格莱米永懂得这点，他们给诗意现实主义指出了一个新的方向。曾长期充任让·雷诺阿助手的雅克·贝盖尔，第一次导演的影片是一部没有完成的试验性作品，名叫《克利斯托巴尔的黄金》，此后他又拍摄了一部情节紧张、导演得很好的侦探片《最后的王牌》。在《红手古比》（1943 年摄制）一片中，他借皮埃尔·维利写的故事情节，加上一些臆造的插曲，对一个富有的农民家庭作了详细而确切的描写。片中表现的乡村客店、猎人之家、田野景色、农村生活方式以及大部分人物，都具有很大的真实性，因此这部影片在它的独特风格上，可说继续了 1940 年前让·雷诺阿所从事的“自然的和社会的故事”这一传统。

影片《花边》（1943—1945 年摄制）的故事是在一种确切的环境中，即在巴黎一家高级服装店里展开的。筹备时装展览的场面和一个大家庭里豪富的实业家们打乒乓球的情景，

是这部影片中极优美的片断。但这部影片由于它描写爱情的情节带有以前通俗笑剧的气味，因此大为减色。

让·格莱米永同雷诺阿、卡尔内和奥当—拉哈一样，也出身于以前的先锋派，他在拍摄被战争所中断的影片《拖船》以前，已经导演过《情欲》和《怪僻的维克多先生》(1938年摄制）两部影片。《拖船》这部作品迟延了两年之后方始上映，它可说是先锋派最后的作品。

在影片《夏日时光》中，格莱米永把两种环境，即一所别墅和一个山间小旅馆的邪恶气氛同一所正在建造中的水坝的雄壮朴素的景象，作成对比。玛德兰·罗宾松忠实地扮演了一个显然为米契尔·摩根而写的角色，她离开了那个堕落的画家，投奔一个忠厚健康的工人。扮演工人的乔治·马夏尔却美中不足，表演得不怎么真实可信。

《夏日时光》中的水坝一直是一种皮拉内西式[1]的布景。但影片对社会的批判和《游戏规则》同样尖锐。在故事结尾部分，假面舞会的华丽服装把那些堕落的主人公—— 即那位可笑的象哈姆莱特的画家（皮埃尔·伯拉塞尔饰），象《危险的关系》[2]中曾经描写过的那个荡妇（玛德兰·雷诺饰），以及仿佛出于萨德侯爵[3]手笔的那位腐化的庄园主（保罗·贝尔纳饰）—— 和水坝工地上的工人作成鲜明的对比。在影片最

① 皮拉内西为18世纪意大利建筑家、雕刻家，善于复制古代罗马的建筑。—— 译者

② 《危险的关系》为法国文学家拉克罗1738年所写的一部猥亵小说。—— 译者

③ 法国拿破仑时代的作家，所作小说专门描写性虐狂。—— 译者

后画面中，庄园主的尸体象垃圾那样被建造水坝的工人抛下了深渊。这个隐喻“丹麦王国的腐化”的镜头表现得如此明显，以致希特勒和维希的检查机关曾企图禁止这部影片的上映。

格莱米永最好的一部影片《天空属于你们》（1943年摄制）也是法国沦陷时期中一部优秀的影片。从表面上看来，它是一个简单真实的故事，叙述一对从事小手工艺的法国夫妇怎样成为飞行比赛中的冠军。格莱米永在片中并不掩饰他们的怪癖或可笑的地方（如亨利二世式的碗柜、大挂灯、钢琴等等），但他们那种纯朴的勇敢热忱却使他们不惜牺牲一切。这部影片在沦陷末期上映，当时法国到处都有一些类似《天空属于你们》中的勇敢志士，为了正义的目标而英勇地牺牲他们的财产和生命。这部影片嘲笑“宣传总部”，因此带有深刻的爱国思想。近似新闻片的摄影格式和这部作品的谨慎含蓄的格调很相适应。这种作法预示了战后新现实主义的趋向。但这部影片却很不公平地没有受到象《夜间来客》、《永恒的轮回》或《乌鸦》这些在形式上有名声的影片那样的重视。

格莱米永和贝盖尔一起维护了现实主义的真正传统，反对自然主义的泛滥或神话片的逃避现实。这一趋向在法国沦陷之初，已由《我们的孩子们》（1941年摄制）显示出来。这部影片对贫民窟儿童作了真实的描写。该片导演路易·达更（曾担任过格莱米永的助手）在另一部抱负更大的影片《攀登高岱峰的第一人》（1944年摄制）上却没有获得成功。

格莱米永、达更、皮埃尔·布朗夏尔、贝盖尔、让·班勒维以及其他十位导演是“电影解放委员会”的发起人，这

个委员会所属的摄影师在巴黎巷战时曾在街垒上拍摄一部激动人心的纪录片。法国在解放以后，交通运输工具、煤炭、粮食和胶卷都很缺乏。因此解放后六个月中间，影片生产几乎停顿。在那些冰冷的电影院中，上映的只是一些沦陷末期拍摄的影片以及几部战前未发行的影片。安德烈·马尔罗的《希望》一片便是一部战前拍摄而未发行的影片。

这位小说家早于西班牙内战末期已在巴塞罗那拍摄了这部影片。可是观众直到1945年方才看到，此时马尔罗已经成为戴高乐将军的主要助手之一。影片的精彩部分表现西班牙人民的英勇斗争，直接受苏联典型作品的启发，具有近似新闻片的风格，但由一些不出色的演员演出的描写心理的部分却颇有问题。例如在飞行员说明他们为什么来西班牙作战的场面中，有一个飞行员这样说："因为我对生活感到厌倦了。"莫里斯·舒曼在他介绍马尔罗这部作品的解说字幕上，曾这样写道："请你们看看特鲁埃尔[①]，然后再认识巴黎。"实际上，从这些大谈活着无聊的冒险家身上是无法认识刚撤除街垒的巴黎的。

雷内·克雷芒的《铁路的战斗》是一部富于人情味、紧张有力而不浮夸的作品。这部没有故事情节而由一连串插曲组成的影片最早只是一部简单的纪录片，很近似这位年轻的导演前此摄制的一些影片（如《伟大田园诗》或《铁路员工》）。但在摄制过程中，千万无名战士可歌可泣的事迹使这

① 西班牙城名，1936—1939年西班牙内战时共和国军曾在该城和佛朗哥军作激烈的巷战。——译者

部纪录片逐渐提高到具有史诗的情调和规模。这部在原来战场上重现的新闻片变成了一部由“抵抗运动”的群众指示、编剧柯莱特·奥特利、导演克莱芒和杰出的天才摄影师阿勒康摄制的作品。影片中枪毙人质、颠覆德军军车的镜头达到了一种罕见的艺术高度。恰如其分的幽默，典型人物特点的突出和色调的真实，使这部记事的影片成为一部杰出的作品。

抵抗运动和战争还启发了另外一些影片。演员兼作家的诺埃尔—诺埃尔在雷内·克雷芒的协助下拍了《安静的父亲》一片，描写一个心地善良而好开玩笑的人。亨利·卡勒夫则在《杰利柯》一片中歌颂英国皇家空军的战绩。让·格莱米永在纪录片《六月六日拂晓》（又名《诺曼底登陆》）中，则以一种挽歌的格调，描写他的故乡诺曼底那些为国捐躯的英雄。雷内·克雷芒又在一部不幸不大为人所知的影片中证明他是一个伟大的导演，这部影片名叫《该死的人们》，描写几个纳粹战犯在搭一艘潜水艇逃亡中间互相残杀的情景。

但某些人主张艺术家应该“退向历史”，认为现代题材的影片很快会被观众厌倦。有些导演相信这种说法，他们满足于摄制一些颇似隐喻的故事：如克利斯兴·雅克根据莫泊桑小说摄制的《羊脂球》，路易·达更改编维克托里安·萨尔杜写的一部古老戏剧、赋予新的意义的《祖国》等等……。总的来说，法国此时把许多从战争和地下斗争产生出来的生动题材让给意大利、苏联和中欧各国去摄制。

第十六章

苏联电影的新高涨

(1930—1945)

苏联有声电影的历史比欧洲其他国家开始得要晚一些，因为苏联电影制作者宁可等待本国发明有声电影的摄制方法，而不欲向外国支付专利权的使用费。

最早实验有声影片的是技师塔格尔，时间比《爵士歌王》的成功还要更早。这位研究家以后和他的竞争者——技师科林同时作了一些示范性的放映。1929年，《罪人的村庄》被配上声音，人们还用语言来解说一些纪录片。但这时有声电影的器械制造还没有开始。大型有声片从1931年起方才开始摄制。到了1934年，在全国2.6万家电影院中，只有772家是放映有声片的影院，这点说明苏联此时为什么还需要摄制一些无声片，例如罗姆此时导演的《羊脂球》就是一部根据莫泊桑的有名小说改编的无声片。

这部无声片也是第一部完全用苏联自己生产的胶片洗印正片和负片的影片。苏联从1925年以来就计划生产胶片，但建立这种工业却需要很长的准备时间和庞大的资金。如果我们回想百代在照相工业非常发达的法国建立他的樊尚工厂仍需经过很长时间的话，我们就不会对苏联在1931年还几乎完全用外国胶片摄制和洗印影片一事感到奇怪了。

1929年开始的第一个五年计划使电影院在数量上大大增加。1925年苏联只有2000家电影院，但到了1928年就增加到了9800家了。到第一个五年计划完成的时候，苏联电影院和流动影院的数目已达到2．92万家，超过了美国。电影院的有声化以破纪录的速度发展起来。这种广泛的发展在以后几年中仍然不断继续下去。现在苏联全国已拥有4万家以上的电影院，为了供应放映，每部影片的拷贝发行量达到1000到2000部之多，而此时法国每部影片的拷贝发行量不过50部左右。

苏联电影的任务随着观众的急剧增加而发生改变。1925年，电影事实上只供大城市中最有文化的人观看（当时各大城市有2600家电影院，而乡村只有460家），因此影片常用一种过于讲究的语言，有时甚至牺牲故事的清楚性。这种情况直到要使千百万观众都能了解影片时，才发生改变，这些观众里边不仅有莫斯科的大学教授和顿巴斯的矿工，而且还有第一次看到电影的阿塞拜疆集体农庄的庄员和塔吉克斯坦的牧民。由于这种缘故，所以苏联电影的导演不得不牺牲某些过于讲究的手法，而采取一种能够使广大观众都能看懂的方法。

为了利用电影来反映建设时期各种新的复杂问题，使用简练的语言和表现方法实有必要。影片《战舰波将金号》的巧妙表现方法，在某种程度上是以剧情本身的简明为条件的。而在情节复杂的影片——如影片《十月》中，表现手法的精美反而使观众看不懂事件的面貌，甚至在这些事件大致为观众所知的情况下也是如此。

因此，为了使广大的一般观众都能理解，苏联的导演们采用了极其简单的表现方法。他们这种不追求形式技巧的做法，正好和后来法国及美国某些影片极度追求华美形式的倾向，形成鲜明的对比。但是，苏联这种明显的对形式追求的轻视，并不意味着在艺术方面的退化。只要举出一个例子就可以说明这点。如托尔斯泰曾用一种大家都能理解的笔调来表达他的思想，难道我们能说托尔斯泰的作品因此减少了它的伟大性吗？在电影方面，形式的简化是和影片内容的丰富并行不悖的。苏联电影追求的目标是“社会主义现实主义”，这种创作方法是“一种使艺术家和现实密切结合起来，而且（这是最要紧的一点）使他直接参加整个国家建设工作的方法。”（普多夫金语）

当无声电影的全盛时期已告结束的时候，普多夫金和爱森斯坦都不在苏联国内。前者是以演员的身份在德国参加《活尸》一片的演出，而后者则在美国逗留。

先回苏联的普多夫金，试图在《普通事件》（1931 年摄制）一片中运用音响对位法的理论。例如他在这部影片里表现了一个妻子到车站去送别她的丈夫，她生怕火车开走。观众听到机车的汽笛声和列车转动的声音，但画面上的火车并

没有开动。这一对位法表示的是妻子的担心，而不是现实。我们引用的这个在鲁道夫·爱因汉姆最近的著作中曾经提到的例子，显示出普多夫金的意图是多么细密，同时又多么天真。但这种表现却不为观众所理解。这部影片（它是一部有声片，但没有对白）因遭到这一失败，最后被改成了无声片。

影片《逃兵》有一部分是在汉堡拍摄的，是一部描写德国工人的影片。普多夫金的初期无声片，在观众的脑海里曾留下深刻的印象。但是《逃兵》这部影片，即使看过几次的人，也很难在回忆中记得片中某些场景，甚至它的主题。《逃兵》的主人公，没有象《母亲》或《成吉思汗的后代》那样鲜明动人的心理特点。普多夫金以处理画面的那种方式来处理声带，可是声带和画面却几乎互不相关。结果情节非常混乱，使《逃兵》终于成为一部失败的作品。自此以后，普多夫金在苏联国立电影技术学院担任培养青年导演的工作，有好几年没有导演影片。

爱森斯坦遭到了另一种不同的更具有戏剧性的失败。1928年，他离开苏联，和他经常合作的亚力山大洛夫及基赛在法国住了一个时期。亚力山大洛夫在爱森斯坦的监制下，在巴黎导演了一部名叫《感伤曲》的影片，这是一部短篇的试验性作品，运用极其简单的音响对位法，以画面来说明一部歌曲。他们三人此后离法前往好莱坞。爱森斯坦当时曾计划将威尔斯的小说《宇宙间的战争》和桑德拉尔斯的小说《黄金》拍成影片，并且想和歌唱家保罗·罗伯逊合作拍摄托桑

·罗威都[1]的传记《黑色的拿破仑》，以及根据西奥多·德莱塞的小说改编的《美国的悲剧》等等，可是结果一部都没有拍成。

这种无法施展才能的情况，使爱森斯坦感到非常苦闷。于是他离开美国，由小说家欧普顿·辛克莱和他的朋友供给资金，到墨西哥去拍摄影片。他在那里住了很久，拍了将近五万米的胶片，寄给好莱坞。影片出资人感到不耐烦，将爱森斯坦召回美国，想叫他从拍摄的大量底片中剪辑出一部影片。可是美国的警察禁止这位苏联导演进入美国。因此，一位名叫索尔·雷塞尔的出资人——以前是贾克·柯根的影片的制片人，后来又是系列影片《泰山》的制片人——只好请一些没有才能的导演，剪辑出一部商业性的影片，名叫《墨西哥风暴》。这部影片含有一些很美的画面，但是它和爱森斯坦原来规定的剧本和蒙太奇却很少关系，而且有很多底片没有用上。以后人们又从这些底片中剪辑了两部纪录片：一部名叫《悲惨的狂欢节》，另一部名叫《爱森斯坦在墨西哥》。此后又有爱森斯坦的两个门徒从这些底片中剪辑了两部向他们的老师表示不同程度敬意的影片，即玛丽·斯迪的《在太阳下》（1939年）和杰·莱达的《爱森斯坦的墨西哥影片——供研究用的几个插曲》（1955年）。1945年以后，剩下来的底片被一家摄制短片的电影公司买去，他们在一些商业性影片中利用了基赛拍摄的画面。

① 1792—1802年间领导大海地黑人起义的首领，1803年为法军所俘，死于狱中。——译者

爱森斯坦想摄制的这部影片名叫《墨西哥万岁》，是一部未完成的伟大纪念碑，今天我们所看到的只是某些已经被歪曲的或拼凑起来的片断。但即使从这些残余的片断里，我们也可以看出这部影片应该是爱森斯坦在美学上登峰造极的一部作品。动人心弦的人物脸谱和基赛的完美的摄影技巧，具有电影上很少见到的一种抒情情调。片中对造型的注意似乎超过了《战舰波将金号》中的那种“纪录主义”。显然这部被割裂的杰作曾广泛运用了隐喻的手法。庄严而古老的纪念碑以及民间的风俗和服装，在这部影片里占着相当大的位置。但只靠我们所看到的一些画面，还很难对整个影片作出正确的评语。

爱森斯坦在墨西哥之行以后，回到了莫斯科，从事摄制《白静草原》一片。在摄制过程中，他曾多次修改重拍，但这部作品最终未能完成，原因可能是由于受到不公正的攻击。这位无声电影的艺术大师，正如和他一同在国立电影技术学院教课的普多夫金一样，此时对有声电影似乎还缺乏信心。

维尔托夫老早就希望影片有声。他根据他的“电影眼睛”的理论摄制的抒情的纪录片，已变成了一种视觉化的音乐。在这种影片中，他经常加上一种交响乐式的解说词，或一种嘈杂声与音响的蒙太奇。这种画面和语言分开的作法，直到今天，在纪录片中还几乎是一般的规则。

维尔托夫在拍了那部为卓别林非常欣赏的《顿巴斯交响乐》（1931 年）以后，又拍了一部杰出的作品——《关于列宁的三支歌曲》（1934 年）。为了摄制这部影片，他搜集了所有关于纪录这位已经逝世的伟大政治家的影片和唱片，在第二

支歌曲里用杰出的蒙太奇手法把它们剪辑在一起。第三支歌曲描写社会主义的建设，充满优美的抒情情调。第一部分以中亚细亚一支民歌为内容，是最成功的一个插曲。它通过非常鲜明的形象和节奏感，描写原来殖民地的人民获得了解放，而且明显地表现了作者所规定的整部影片的主题，即“从过去到将来、从奴隶生活到自由生活的全部过程”。

有声电影的出现使维尔托夫能把他从 1922 年来倡导的“电影眼睛”和“无线电耳朵”结合起来，形成音画对位的蒙太奇。他虽拒绝表现个人英雄，在各种主题上却能把群众转化为个性化的英雄。但在《摇篮曲》一片（1937 年摄制）以后，他的理论受到猛烈的攻击，以致到他故世之前只拍了几部作为任务的影片。

最后我们要提到杜甫仁科，他在 1932 年摄制的影片《伊凡》也遭到了失败。他原想做到“简单明了”，可是结果这部影片却很难使人看懂，人们记得的只是一些拍得很美的乌克兰的平原和天空。

但此时由于一些新进的电影工作者或过去被‘四大师’的声誉所淹没的一些人物所作的努力，使苏联电影进入了一个新的黄金时代。

在这一新的黄金时代尚未开始之时，已出现了一些优秀的作品。第一部优秀的影片，同时也是最光辉的一部影片，名叫《生路》。它的导演尼古拉斯·艾克是一个还不到 30 岁的青年，过去是一个戏剧工作者。他毕业于库里肖夫、爱森斯坦和普多夫金担任教授的国立电影技术学院。他的影片反映内战时期发生在苏联国内的一个严重的问题，即一群无人照

顾的儿童变成了流氓，结帮于偷盗抢劫的勾当。他们的人数当时达数十万之多，苏联政府对这些扰乱社会的儿童，不是用惩罚的方法，而是通过儿童们自己的教育、互助，使他们逐渐改造过来。在摄制这部影片时，这种无人照顾的儿童人数已只剩下几千人，因此影片所表现的只是一个历史上的问题而已。

这种由马卡连科创造的教育方法是影片在国外获得成功的因素之一。影片台词很少，故事叙述得非常清楚。它的剧本是拍摄前经过充分调查以后写出来的。尼古拉斯·艾克和他的合作者在儿童教养院里生活了几个月，并在那里找到了主演这部影片的一些儿童。影片序曲用一种类似纪录片的格式表现那些无人照顾的儿童们的盗窃行为，就在莫斯科街头拍摄，一些来往的过路人也在不知不觉中参与了演出。影片接着表现这些儿童被交给一个青年教育家（由优秀的演员巴塔洛夫扮演）去进行教育。而破坏分子——过去流氓集团的首领——则组织了一个酒吧间，企图破坏这种教育。他们的阴谋被那些从前做过流氓的儿童所摧毁。儿童们建设了一条铁路。影片结尾部分虽然表现了通车典礼时一辆机车带来一个被破坏分子杀死的儿童尸体，但它却是一个快乐的结尾，显示儿童的改造已经获得成功。

继《生路》一片之后，苏联初期有声电影中的优秀作品还有柯静采夫和特拉乌别尔格合拍的《一个女性》、尤特凯维奇的《金山》、尤特凯维奇和艾尔姆列尔合拍的《迎展计划》，以及巴尔涅特的《乌克兰》。

柯静采夫和特拉乌别尔格曾同尤特凯维奇一起创办“奇

异演员养成所”，他们第一部作品《十月党事件》是一部活泼、愉快的政治讽刺片。此后他们成了制作历史片的专家。1926年导演的《外套》是一部以近似表现主义的手法、根据果戈理的小说改编的影片。《大事业同盟》则是一部革命者的浪漫曲，有些地方和《芳托马斯》或旧丹麦影片很相近似。《新巴比伦》这部以巴黎公社作为背景的影片很受爱森斯坦的影响；蒙太奇的多样化和节奏感，以及画面的优美，是这部影片突出特点。但由于有些镜头拍得不真实，以及过于追求美学形式，以致这部影片不能成为一部杰作，但它仍不失为无声艺术末期一部重要的作品。

《一个女性》原来是作为一部无声影片来拍摄的，以后由于配上肖斯塔科维奇的优美音乐而成为一部有声片。柯静采夫和特拉乌别尔格由于有了成熟的导演技巧，在这部影片里部分放弃了他们以前的“奇异派作风”，而更多地着重于主题的描写，使主题具有丰富的人情味。这部影片描写列宁格勒一个年轻的女教员被派到亚细亚中部的阿尔泰山区教书，她在那里逐渐了解到封建势力的影响，由于她站在穷人方面，反对一个思想迟钝、官僚主义的官员，结果险遭毒手。这部影片仿效普多夫金的心理描写方法，但并未使用那些毫无根据的夸张手法而这种手法正是当时追随维尔托夫或爱森斯坦的人经常滥用的。影片主要是对几个人物的性格和一场激烈的斗争，作了深入的分析。它出色地运用了亚洲的风景，但绝未因此陷入异国情调。

尤特凯维奇——他也出身于“奇异演员养成所”——的影片《金山》同样也富有人情味。影片叙述一个发生在沙皇

时代末期的故事，以肖斯塔科维奇的一支优美歌曲为主题，描写一个无知识的刚到城市做工的农民被人利用，变成了一个罢工的破坏者，后来他认识到工人团结的意义，终于和他的伙伴联合起来参加罢工斗争。我们在这部集体创作、感人而切合时宜的影片剧本中，可以再次看到普多夫金描写“思想觉悟”的主题。

当时第一个五年计划正在进行，工厂中各种文化俱乐部和工人自己创办的报纸极为发达，尤特凯维奇就是在编辑工人报纸《红色普梯洛夫报》的冶金工人的协助下，找到剧本的最初构思的。经过几个星期的工作，他写出了电影剧本初稿。他把初稿交给工人们讨论，要求工人们协助创造人物与典型，因此剧本不得不经过多次重写。这种作法对这部影片的制作者很有好处，但我们不能说一部作品经过无数次重写之后就一定会成为杰作。

《迎展计划》的剧本，也是用类似的方法细致地写作出来的。它的现代主题和《金山》的主题很相近似，描写一个好喝酒的对五年计划抱有反感的车间主任，终于觉悟过来，参加了五年计划工作。在这部影片里，艾尔姆列尔担任了尤特凯维奇的副导演。艾尔姆列尔来自一个类似“奇异演员养成所”的团体，在试拍了一些初期的作品（如《雪里的房子》）以后，接着摄制了《巴黎一鞋匠》和《帝国的废墟》两部影片。后一影片由于有极新颖的和极生动的社会心理描写而成为一部重要的作品。

1933 年摄制的《乌克兰》用一种简洁生动的手法，叙述一个郊区的家庭在战争和革命中的生活。直接的叙事方式和

细腻的心理描写使这部影片成为一部属于人道化潮流的影片，而这正是当时苏联优秀影片共同的特征。但这部作品似过于倾向于“内心化。”影片的导演巴尔涅特和普多夫金一样，也是库里肖夫的学生。他导演过几部纪录片和大型影片，其中有两部喜剧片，一部叫《带帽盒的女郎》，另一部叫《特鲁布纳亚路的房子》，两部喜剧片都是描写 1930 年前莫斯科人的风俗习惯的。

苏联学派的光辉成就吸引了某些外国导演来到苏联。例如，里希特、贝拉·巴拉兹、尤里斯·伊文思—— 他在苏联导演了一部描写马格尼托哥尔斯克城建设情况的影片《共青团》 —— 以及受希特勒主义的迫害而被驱逐出德国的著名戏剧家皮斯卡托尔。后者在列宁格勒摄制了《渔夫的反抗》，这是一部根据安娜·西格斯的小说改编的奇特作品。影片剧情为了使人易于了解起见，用了很多细致的描写，其中含有一些很优美的场面。特别是那个被杀害的罢工渔民出殡的场面，表现渔民们从各个方向到来，集合而成一支庞大的送葬队伍。这个优美的段落使马尔罗很受启发，在他的《希望》一片的结尾中加以仿效。

苏联有声电影在头几年，虽然有上述这些成功的影片，但却远没有无声电影时期那样丰富多彩。新一代的导演还在探索他们的道路。瓦西里耶夫兄弟摄制的《夏伯阳》就是他们努力的一个结晶品，同时标志着一个堪与苏联电影第一个黄金时代相比拟的新兴盛时代的开端。

瓦西里耶夫兄弟的这部杰作由于稍为超出了他们的个人风格，所以显得更为突出。他们最初导演的影片，如《睡美

人》（1930年）和《一件私事》（1931年），都未获得成功。他们在《夏伯阳》这部杰作之后摄制的《沃洛恰叶夫的日子》（1938年），也没有什么价值。从某种意义上来说，《夏伯阳》可以说是一个集体创造的作品。

夏伯阳是历史上一个英雄人物，苏联国内战争时期游击队的首领，他的英勇事迹曾由他过去的战友富尔曼诺夫写成小说。瓦西里耶夫兄弟根据这部小说（当时作者刚刚故世）来编写电影剧本。经过好几个月和夏伯阳旧时的士兵一起生活，方才写成。瓦西里耶夫兄弟自己在国内战争时期也参加过战斗。他们在摄制纪录片和剪辑影片上的经验，显然对重现这一伟大事迹有很大的帮助。他们的分镜头剧本写得非常细致，按照一种以后被爱森斯坦采用的方法，事先把影片中820个画面一一设计出来。

但是，在他们这部影片中，蒙太奇和构图并没有人物那样重要。这些人物有：伟大的天才军事家、但性情急躁、以致不能避免某些错误的夏伯阳（鲍里斯·巴保其金饰），他的政委富尔曼诺夫（布里诺夫饰），英勇热情的女游击队员（米亚斯尼郭娃饰），以及狡猾而凶恶的敌人——白匪上校（彼夫佐夫饰）。演员们也和导演一样，很细心地研究他们所扮演的角色，同夏伯阳的士兵长期在一起生活，而这些士兵则在大战斗场面中充任临时演员。这种情况大大便利了演员们的工作。

这部影片获得巨大的声誉，它创造了一个活生生的现代英雄的典型。过去电影所创造的很多喜剧的典型人物和一些罕见的戏剧性的典型人物，如果离开了他们的扮演者，就无

法想象。例如威颇·S.哈特一旦离开电影界后，里奥·杰姆这一典型人物就不复存在。但是，夏伯阳这个人物，则是在巴保其金扮演以前就已存在的历史英雄。这位头戴皮帽、站在一辆疾驶的马车上一挺机关枪之旁的游击队长，已经成为一个极普遍的形象。在苏联，连儿童们在游戏中也时常扮演夏伯阳。

这部影片由于它的直接和有力地表现了人性，获得了罕见的声誉。从它的那些主人公身上散发出一种真实的人的热情。在那个女游击队员向一个男游击队员学习操纵机关枪的那场戏里，虽然没有一句台词或者一个姿势来作说明，可是观众却可以感到他们之间的愿望和爱情。但这部影片主要是一部叙述战争的史诗。它最有名的场面是白匪军对游击队员展开的那场“心理战”。

由一些狂热的受过严格纪律训练的白匪士官生组成的一支队伍开始向夏伯阳防守的阵地进攻。他们不放一枪，排成整齐的队伍，以阅兵典礼那样整齐的步伐，缓慢地向前推进，当队伍里有人被打死时，后面的人立即填补他的空缺。这种机械似的前进对游击队员们产生了很大的威胁效果，以致他们几乎想要逃跑。就在这一危急之际，一架四无遮掩的机关枪突然怒吼起来，集中火力向前射击，结果赢得了这次战斗的胜利。

士官生们以四方形的队伍走上在弹穴累累的平原的情景，具有无可比拟的造型上的艺术价值。但这个插曲还有一种更大的意义：这一详细地重现的历史插曲带有一种连影片作者可能也没有想到的隐喻意义。这种机械式的几何形的进

攻队伍，实际也就是莱尼·里芬斯塔尔在同年（1934年）拍摄的纽伦堡国社党大检阅影片中用同样抒情手法加以描写的士兵行进的形象。一个巨大的“心理战”此时正严重地威胁着欧洲。《夏伯阳》中的这个插曲同时显示了这种危险和这种大检阅，把有意识的人同机械的人加以鲜明的对比。这部影片在第二次世界大战中成了全欧洲游击队员一个学习的榜样。

《夏伯阳》的成功，促使苏联电影创作者致力于“歌颂历史上的丰功伟绩”（斯大林语），把历史上的伟大事件作为典范来表现，同时还去创造各种历史性或非历史性的英雄人物。

柯静采夫和特拉乌别尔格花费了六年时间完成了《马克辛》三部曲，他们创造了一个在苏联深受欢迎、可与“夏伯阳”相媲美的典型人物。影片摄制工作规模极为庞大。这三部可放映近六小时的影片，描写苏联一个工人在三个多事的历史时期所经历的生活，即战前时期（《马克辛的青年时代》）、1914年7月（《马克辛的归来》）和1918年（《革命摇篮维堡区》）。

第一部影片开始部分也表现“思想的觉悟”。但在普多夫金的影片中，这种思想演进的结果是用几个富于抒情味的画面来表示的；而在柯静采夫和特拉乌别尔格的作品中，促使一个人变成英雄的环境只是作为一种引子。他们摄制的三部曲的真正主题是要描写一个战斗中的英雄，一个在战斗中受到锻炼而成长起来的英雄。他们的作法实际乃是伟大的小说家托尔斯泰和巴尔扎克的作法，即通过对几个人物的描写来表现一个社会及其演变。演员鲍里斯·契尔柯夫在剧本还未

写成之时就潜心研究“马克辛”这个角色。他在列宁格勒的维堡区一个工厂里做了几个月的工人，以便和他将来扮演的角色相一致。为了写出片中的人物和他们的事迹，曾费去两年时光，查考各种记录文件、进行调查、阅读和个别谈话等等工作。

所有这些仔细的工作和辛勤劳动，都给予《马克辛》这部影片以电影中罕见的丰富内容。这三部影片形成一个整体，每部影片只有在了解了其他两部影片之后才能充分领会到它的价值。当时，美国电影正日益用“缩写”和“省略”的方法来表现影片故事，而柯静采夫和特拉乌别尔格在影片中则用很长的篇幅详尽地说明一切。尽管如此，他们却能避免沉闷、累赘和庸俗。健康的幽默缓和了主题的严肃性，这种幽默在一些插曲里非常突出。例如，被革命党人经过所扰乱的1900年的野餐会，马克辛和那位挑衅者打台球的场面，以及1918年马克辛被任命为银行总经理时所处的那种棘手的局面。此外在各部影片之间还出现了一些前后呼应的插曲，如沙皇杜马的召开（在《马克辛的归来》中）和立宪会议的召开（在《革命摇篮维堡区》中）。影片对每一次会议都用一种细密和熟练的手法作了分析、描写，这些手法后来被卡普拉应用到他那部也以议会为背景的影片《斯密士先生到华盛顿》中。

苏联观众通过这三部影片，看到一个英雄人物怎样在他们面前逐渐形成。马克辛这个形象受到人们如此热烈的欢迎，以致它在别的导演摄制的一些影片中，如艾尔姆列尔的《伟大的公民》中，也经常出现。1941年，在德军开始侵入苏联

的时期，马克辛还在一系列短片中出现过。

艾尔姆列尔的影片《伟大的公民》是一部对“心理电影”这一新样式有极系统研究的作品。影片上集——仅这一集就可放映两小时左右——几乎只限于表现三四个人物在唯一的布景即一间办公室内的争论。影片的主题正好和普多夫金所描写的“思想觉悟”相反，它表现一个野心的政客怎样变成了“第五纵队”的一员。在这场戏里，一切都是用对话来表达的，但这些对话本身也就是动作，对话所表现的心理也不是个人的心理，而是具有一种社会的意义。这无论对哪个敌人或哪个“伟大的公民”——历史人物基洛夫的化身——都是如此。《伟大的公民》这部影片证实艾尔姆列尔是一个富有独创性和魄力的导演，显示出他以前那部优秀的影片《农民们》中所未显示过的才能。

苏联这时出现了大量优秀的影片，这些影片都企图创造一个象“马克辛”那样传奇性的典型人物。在这些优秀作品中——一般比它们所模仿的“马克辛”要差一些——应该提到下面几部影片：敏肯和拉巴波尔特导演的《马门教授》(1938年)，根据德国作家弗里德里希·沃尔夫的一个杰出的剧本拍摄，是一部描写希特勒统治下德国生活的影片；扎尔赫依和赫依费茨导演的《政府委员》(1939年)和《波罗的海代表》(1937年)，在后一影片中，演员契尔卡索夫出色地扮演了一个在1918年站在列宁一边的老教授；1939年摄制的《小学教师》，导演格拉西莫夫过去是“奇异演员养成所”的演员，1937年曾导演过一部描写北极探险的影片《七勇士》；最后，1937年由列高申导演的《雾海孤帆》可说是一部第一流的成功作

品。

这部根据卡达耶夫的小说改编、描写敖德萨革命运动的影片，是在《战舰波将金号》出现后不久摄制的。影片对那些历史性的插曲是用旁叙的方式，即通过两个孩子——渔夫的儿子和医生的儿子——眼中所看到的情景来表现的。在这部影片里，新颖的气息与幽默同强烈的诗意结合在一起。

其他的导演则更直接地循着《夏伯阳》一片所开辟的描写历史人物和英雄人物的道路前进。吉甘导演的《我们来自喀琅施塔得》（1936年），是国内战争的一个插曲，片中有一个恐怖残酷的溺死段落，以后被罗西里尼所模仿，应用到他的《游击队》一片的最后场面中。另一部杰出的影片是莱兹曼导演的《最后一夜》（1937年），它通过几个人物的遭遇来显示十月革命末期的情况。一列分不清是敌人还是自己人的火车开进一个冷清清的四面埋伏着士兵的车站，是这部影片中一个紧张动人的插曲。人们在这个现代罗米欧与朱丽叶的爱情故事中可以看到悱恻动人的感情，这种感情也使阿伦什坦导演的《三个朋友》成为一部有价值的作品。

杜甫仁科在拍了《伊凡》一片表现一个大水坝的建设和它的建设者的思想变化之后，又导演了《航空城》。该片以西伯利亚为背景描写边防军对日本间谍的斗争。片中那个卖国贼在泥泞的西伯利亚大森林里被老猎人处死的一幕，充分体现了杜甫仁科的抒情手法。但他的才能一旦脱离了他出生地的乌克兰，就显不出什么成就。因此，他以后又回到乌克兰的主题，把“乌克兰的夏伯阳”、出身于护士、以后成为红军将领、于1918年击溃德国占领军的肖尔斯的事迹，摄成了影

片。

《肖尔斯》这部影片是杜甫仁科杰出作品之一。这位导演在这部影片里再次象一个抒情诗人，把他对死亡、对英雄行为、对爱情和大自然的敏锐感觉糅合在一起。画面的造型美非常惊人，例如，白雪掩盖的原野，硝烟弥漫象暴风雨时的天空，骑兵在盛开着葵花的辽阔田野上的奔驰等等。最后，这部影片的剧情还渗透着一种有力的幽默，但它的主人公有些过于自信，总认为自己是对的。

另一些苏联导演则热衷于摄制俄罗斯历史上伟大人物的传记片。瓦西里·彼得罗夫根据阿列克赛·托尔斯泰的著名小说摄制了《彼得大帝》上下集。彼得罗夫长时期以来专门摄制儿童片，1934 年由于根据奥斯特洛夫斯基的古典戏剧摄制了《大雷雨》而开始引起人们的注意。他的影片《彼得大帝》，如果没有丰富的想象力，就很可能落于表现官场豪华的老套。这种想象力虽然有些浅薄，近于庸俗，但一直很强烈有力。优秀的演员塔尔哈诺夫、雅洛夫、契尔卡索夫（扮演皇太子）和塔拉索娃在这部影片里生动地体现了人物的性格。

米哈伊尔·罗姆在拍摄《十三人》一片以后，接受了一个非常艰巨的任务，来表现一个几乎是当代的英雄人物。他杰出地拍成了《列宁在十月》和随后的《列宁在一九一八》这两部非常成功的影片。

普多夫金和爱森斯坦此时也摄制了一些以俄罗斯英雄人物为题材的影片。普多夫金常爱说："我不喜欢历史片。"他和多列尔共同导演的《米宁与波托尔斯基》是一幅壮丽的壁画，但有些枯燥乏味。他们在 1941 年拍摄的《苏沃洛夫大元

帅》在表现这位将军同沙皇斗争的段落中，刻画人物心理非常杰出，但在表现阿尔卑斯山的战役上有时缺乏均匀和生气。

《亚历山大·涅夫斯基》（1938 年摄制）是爱森斯坦运用对位法以来第一次获得灿烂成果的一部作品。这种对位法从爱森斯坦摄制第一部影片起就已成为他的特征。他在这部影片里企图创造出一种可以和大歌剧相比拟的新样式，把故事、音乐、歌唱、群众演员、主要演员、布景和机械设备等一切舞台手法发挥到顶点，以求造成一种豪华、高贵和庄严的景象。

爱森斯坦在摄制这部影片时有大量的资金和优秀的演员供他支配。严密的蒙太奇、细致的构图同普罗柯菲耶夫杰出的音乐结合起来，形成了一种“音画对位”。这部优秀的作品很象一部长音阶的交响乐。它的高潮部分，即条顿武士在冰湖的惨败，是电影史上最完美的段落之一。但这部影片因极端讲究技巧上的精练和过分想造成一种紧张有力的气氛，结果有时反而遗忘了人物和剧情。可是对祖国的热爱却在影片很多地方突出地反映出来，条顿武士的被歼灭在片中更具有一种预言的意义。

最后还有一些根据有名的文学作品改编的影片。尤特凯维奇根据包哥廷的原作导演了《带枪的人》，后来又导演了一部系列影片《好兵帅克历险记》。莱兹曼把肖洛霍夫著名小说《被开垦的处女地》拍成了电影。顿斯阔伊则根据奥斯特洛夫斯基的著名小说摄制成了《钢铁是怎样炼成的》，并拍摄了高尔基的三部自传式的小说：《童年》、《在人间》、《我的大学》（1938 年至 1940 年摄制）。《童年》一片（1938 年摄制）尤其

杰出。这部非常忠实于原著的影片交替地使观众感到慈爱、激情、伤感、恐怖和残酷。这三部曲使顿斯阔伊从此列身于世界电影名人的前茅。

在另一方面，为了满足观众的需要，过去和爱森斯坦一起工作的亚历山大洛夫以他那部非常成功的影片《快乐的人们》（1934 年摄制），给苏联电影创造了一种音乐喜剧片的样式。这部影片有丰富的想象和活泼的气氛，很近似那些优秀的动画片或喜剧片。健康而乐观的情调也成为亚历山大洛夫另一些影片的特点，特别是在《大马戏团》和《伏尔加，伏尔加》中表现得最为明显。苏联新生活的快乐也被培利耶夫成功地表现在他的一些影片中（如《富裕的未婚妻》、《养猪女与牧羊郎》）。

尼古拉斯·艾克摄制的影片《夜莺，小夜莺》（又名《格鲁尼亚·科尔纳柯娃》，1936 年摄制），由于受不完善的彩色方法之累，还赶不上他的《生路》一片的水平。艾克在拍了这部影片之后，就专门从事彩色片的摄制工作（1939 年根据果戈理的原作摄制了《索罗钦斯基市集》）。

伊里亚·特拉乌别尔格是柯静采夫的合作者特拉乌别尔格之弟，《蓝色快车》一片的导演，他于 1936 年摄制了《蒙古的儿子》，这部影片全部由蒙古演员演出，虽然是一个现代的故事，但在描写主人公获得光荣和爱情以前所受到的种种考验中，都具有民间传说的情调和风格。

苏联电影从诞生以来，就具有民族电影的多样性这一特色。除了俄罗斯电影以外，苏联还有十几个其他民族的学派。乌克兰电影——杜甫仁科就是这一学派最杰出的代表——拥

有很多有才能的导演，例如萨夫钦科（1941 年摄制《波格丹·赫米尔尼茨基》）就以善于使用群众演员而著称。白俄罗斯电影的著名导演有吉甘、斯皮士、密尔曼和考尔希等人。亚美尼亚电影的代表人物则有伯克·纳扎罗夫（1933 年摄制《带勋章的人》）。格鲁吉亚电影尤其充满生命力，从它开始时就出现了一系列优秀的类似以后新现实主义那样的作品，拍摄了一些中世纪的东方民间故事，并且以齐阿乌列里的《阿尔申》一片（1937 年摄制）广泛而有力地再现了山区人民的斗争。此外，阿塞拜疆、乌兹别克、土库曼、塔吉克等共和国也都有自己的电影。苏维埃联盟的各个大加盟共和国，在 1930 年以后都有自己的制片厂和制片公司。

苏联电影也根据客观需要或观众对象而分成各种片种和样式。在第二次大战以前，苏联科教片的发展是别的国家无法比拟的。儿童片则二十年以来一直是苏联独有的一种影片样式。

第二次大战前是苏联电影产量丰富而又多样化的时期。艺术上有价值的影片数目很多，而且都很重要，影片样式不断增加，并且各不相同。此时苏联电影已超过法国，成为世界上第一流的电影。但是这点在苏联以外的国家里却很少为人所知，尤其是在法国，自 1937 年后检查机关就禁止一切苏联影片输入。而这种禁止都正值苏联电影因它的社会主义现实主义和几个五年计划而达到一个新的高峰的时期。电影创作者不同的个性、不同的愿望和趣味，都被结合在对人民的共同责任感之中。这个时期一直延续到 1941 年希特勒发动对苏的侵略战争。

当新的俄罗斯战役开始时，明斯克、基辅、哈尔科夫的电影制片厂都被德军占领，莫斯科和列宁格勒的制片厂不是遭到破坏，就是变得不能使用。到 1941 年 10 月，撤退的电影工作人员又开始聚集在遥远的中亚细亚的撒马尔干和阿拉木图二地。在那里，从 1930 年起已经建立了一些电影制片厂。

但这些新建的制片厂设备都很简单。在一个集中全部力量于作战的国家里，原料和人力都非常缺乏，尤其资金更感奇绌，因此复杂的布景或不同于日常穿着的服装都无法置办。大规模的战役影响了影片的生产。此时远离战场的美国虽然因供应欧洲粮食和物资而获得了新的经济繁荣，可是它的影片的年产量却从战前的 500 多部降到 400 部。苏联影片的产量减少更多。1942 年摄制的影片，数目不过两打，而且这一数目还包括制片厂以外摄制的大型纪录片在内。

苏联电影此时乃是一种战斗性的电影。战役的纪录片是战时摄制的最出色的一种影片。在这类影片中，《在苏联的二十四小时战斗》这部独创性的集体巨作也许应该列居首位。

这部影片的最初的启发来自高尔基。这位伟大的作家，在他去世不久以前曾号召全世界的作家从事创作一种新型的文艺，即集中表现 1935 年 9 月 25 日这一天发生的各种真实的故事。这种“世界的一日”启发了一部影片的摄制。这部影片的极为“维尔托夫式”的“剧本”把有限的时间同无限的空间结合在一起：1940 年 8 月 24 日这一天，几百个摄影师分布在苏联广大的领土上，拍摄了苏联生活的各个方面的情景。有杰出摄影师卡尔曼参加的一个摄制组，根据这一巨大的集体报道，制成了一部名叫《新世界的一日》的影片。

这一经验以后在战争最困难时期又再次被采用，当时全世界预期德国将有新的攻势，而忧惧它将获得决定性的胜利。1942 年 6 月 13 日，有 240 个摄影师奔赴各辽阔的战场、各大都市和各军火工厂，拍摄了一部成为以后斯大林格勒大战前奏曲的《在苏联的二十四小时战斗》。在这部影片里，人们可以看到冰天雪地里的战斗，莫斯科的早晨，列宁格勒在被围两年之久中的最艰苦情景，从一架飞机里拖出来的一个流血的受伤者，演员为前线士兵的演出。在紫丁香花盛开的道路上士兵们向塞瓦斯托波尔的挺进和长时期在众寡悬殊的战斗中坚守阵地的部队。后一出色的画面并未掩盖战争的恐怖，它所显示的不是一些不可战胜的神兵天将，而是一些决意打垮敌人的平凡士兵。这部范围广泛、实地拍摄的影片，由于它在表现维尔托夫的那种“集体感情”上取得的成功，超越了一般纪录片的界限。

苏联的摄影师一直在最前线工作，所以在一个大战役结束后不久，银幕上就能放映这些大战役的纪录片。这种影片中最初的一部《在莫斯科城下大败德军》乃是在激烈战斗正在进行、结局尚未分晓之时拍摄的，因此它不可能遵照事先编写的剧本来进行拍摄。但这部影片却具有这一大战役的真实气氛：如雪地中的冲锋、从一辆作战中的坦克车拍下来的战斗景象，以及使人触目惊心的那些被寒风吹得来回摇摆的被德军绞死的冻僵的妇女尸体。①

在受围困、轰炸、饥饿而仍坚守两年之久的列宁格勒，卡

① 和科巴林共同指导摄制这部影片的瓦尔拉莫夫在 1940 年曾经摄制过《攻克曼纳汉防线》一片。他在 1942 到 1943 年间还拍摄了《斯大林格勒大血战》，以后在德军被驱出乌克兰时又拍了《南方的胜利》。

尔曼、科玛列茨和索伏尔采夫指导拍摄了一部动人心弦的作品。他们在摄制这部作品时，能够比大战役正在进行中拍摄的影片予以更周密的注意。同时杜甫仁科监制了一部由波迪克和朱丽亚·索伦采娃拍摄的影片《乌克兰保卫战》，片中突出地表现了乌克兰茂盛的与荒凉的大平原，和阳光下低垂的向日葵，及大火燃烧下的浓烟等主导主题。

当苏联开始反攻时，新的纪录片又按照一个规定的计划，即按照最高统帅部规定的反攻计划，陆续摄制出来。攻势的展开用一些很明晰的地图来作说明，而战斗则用可怕的大炮轰击来加强气氛。这些影片如基科夫和斯切潘诺娃合制的《奥廖尔之战》，别里亚也夫的《攻克塞瓦斯托波尔》、波谢里斯基的《维也纳》，以及莱兹曼的《攻陷柏林》，表现断壁残垣的废墟，近郊的前哨战，几个老人在那里剥割战马尸体的荒凉街道，被烧成灰烬的戈培尔分子的尸体，从地窖中推出来的纳粹俘虏，以及最后插在柏林国会大厦上的红旗。

战时环境的困难使故事片无法从纪录片中吸取广大的宝藏。在战事开始时期，苏联只放映或完成了一些战前拍摄的故事片[①]。

此后，战争给撒马尔干或阿拉木图制片厂的导演们提供了很多题材。培利耶夫的《游击队员》一片显示了在敌人后方的斗争。这部影片正如艾尔姆列尔的《她在保护祖国》一

① 此时顿斯阔伊完成了《钢铁是怎样炼成的》一片，瓦西里耶夫兄弟则拍了《保卫察里津》（这一城市后被命名为斯大林格勒）。后一影片是在同一地区发生另一次规模更巨大的战役之前几星期上映的。

样，由于它所表现的信念和热情，弥补了此一时期技术上的一些不足。斯托尔堡和伊凡诺夫的《等着我》表现了那些被战争拆散的情人的感人哀怨；罗姆的《第 217 号人》则控诉德军劫运苏联妇女前往德国的暴行；艾依斯蒙德的《有一个小姑娘》是一部列宁格勒围城的故事，表现母亲们饿死在冰冻的室内，孩子们在涅瓦河上的冰块中凿孔取水的情景。阿伦什坦的《丹娘》则叙述一个少女英勇死去的事迹，并通过她短暂的生命，表现战前苏联十五年中的生活情景。

斯大林格勒战役胜利以后，中亚细亚的制片厂获得了较好的设备，影片摄制技术大有改进。顿斯阔伊在那里完成了一部激动人心的、比以前他摄制的高尔基的《童年》更出色的影片《虹》。这部叙述一个沦陷的乡村的故事片并不掩饰恐怖甚至卑鄙的情景。片中两个孩子用脚踏实一个秘密坟墓泥土时，他们脸上的表情给人以难忘的印象。影片用一种借死者说话的比喻法结束，这种手法和普多夫金过去无声片的结尾方法颇有相同之处。后者此时和瓦西里耶夫合导了一部名叫《为了祖国》的影片 (1943 年)。

在此时期，战争已不再是摄制影片的直接主题。齐阿乌列里在格鲁吉亚导演了一部巨大的史诗《格奥尔基·萨阿卡捷》，分为上下两集。爱森斯坦在阿拉木图于 1943 年开始摄制《伊凡雷帝》一片，这是一部场面极为浩大的故事片，爱森斯坦很早以来就开始周密筹划。1944 年初，制片厂迁回莫斯科后，爱森斯坦才能在那里完成这部影片的摄制工作。这部成为他最后作品的影片比他的《亚历山大·涅夫斯基》一片在美学上的成就更大。这种美学在他的后期事业中已成为

他固有的特色。他想把这部作品用一种悲剧色调来处理，将他的人物置于古典悲剧人物相似的地位，叫他们象念赞美诗那样朗诵一些高雅古老的对白。影片大部分段落建立在一些和普罗柯菲耶夫的乐曲主题相适应的造型主题上。例如在皇后故世的段落中给人压抑感的对角线占着支配的地位，宴会的场面则用一些象大写S形的装饰物来加强气氛；影片结局的镜头则被一些类似表现主义的“之”字形的线条所分割。人们如想了解这部“电影歌剧”的伟大和重要性，那就必须从它的整体来认识它。影片下集在1946年已经拍成，可是直到十年之后，即斯大林故世以后才为人所知，到那时成为一个整体的剧情结构才显示出它的全部力量。这出悲剧的结局部分被处理得非常巧妙，它用彩色表现那场奇特的芭蕾舞，而在由此引向大教堂里的暗杀场面则用黑白色来处理。

所有这种“音画对位法”，这些形式上的精雕细作，使影片的主题反而有些被忽视。这部作品在它的风格的高雅上，造型的完美上和设计制作的精密上，可称无与伦比。但尽管有优秀的演员演出（其中以契尔卡索夫的演技最为杰出），然而在那些悲剧主人公身上却缺乏一些人情味。爱森斯坦曾调动大量军队来展示战斗的场景，用沙皇宫中的真正珠宝来装饰他的演员。但这部伟大的经典作品一直要等到它全部为人所知之后，才获得它应有的成功。

战争将结束时最好的一部影片是艾尔姆列尔导演的《伟大的转折》。它的主题是斯大林格勒大战，但战斗场面在这部影片中所占篇幅极少，影片故事几乎全部是在统帅部的狭小房间内将军们围着一张地图的讨论中展示出来的。从心理方

面来描写战争，艾尔姆列尔在这方面表现得非常巧妙：他用军事首长们的商讨、考虑和决策，使观众恍如置身其间，参与他们的思考。影片对于敌人——片中曾出现一些被俘的真正德国军官——并未加以藐视或讽嘲；剧情因此更增强其紧张性。艾尔姆列尔在这部影片里创造了一种描写新的社会主义的心理电影，并达到了一种罕有的既非戏剧手法亦非小说手法的描写深度。

第十七章

英国和欧洲的电影新发展

(1920—1945)

好莱坞认为各国语言分歧是它称霸世界的一种阻碍，因此对影片中使用对话，开始时很踌躇不决。事实上，对话的使用确使各国电影获得了复兴的机会。但这些国家电影的发展，却因它们的影片超出国境以外不易使人看懂这一困难，而受到了限制。除了苏联——它很少购买外国影片——以外，世界最大的电影市场是那些讲英语的地区。在征服世界市场中，这一地区具有决定性的作用。德国影片的输出，由于它的希特勒主义色彩而一落千丈，因此英国电影便成了好莱坞的主要劲敌。

1914—1918年的战争对英国电影事业是一个极大的打击。影片生产经过1912年短暂的繁荣以后，到1916年后，又因战争而告下降。英国高蒙公司、海普华斯公司以及设立不

久的伦敦制片公司和百老汇公司，当时专门摄制一些战争片（如维奥莱特·霍布孙主演的《一个小兵工厂的故事》、西席尔·海普华斯导演的《逃亡者》等），或者把著名的文学作品搬上银幕（如马修逊·朗主演的《威尼斯商人》、伯兰布尔导演的《呼啸山庄》等）。但一般观众对这些不大自然的作品的兴趣，远不如他们对生动活泼的美国片的兴趣浓厚。好莱坞用“成批定货”的办法强迫那些希望获得叫座影片的放映商接受另一些往往极其平庸的影片，它用这种商业手段，在长达一年以上的时期中控制了许多英国电影院。

1918 年以后，英国制片业曾企图恢复它过去的繁荣。当时英国最好的导演是摩里斯·艾尔维（1920 年摄制《福尔摩斯》、1922 年摄制《流浪的犹太人》）。西席尔·海普华斯经过长期的导演工作以后，于 1920 年拍成一部颇受欢迎的影片，名叫《半个纽扣》；托马斯·本特莱摄制了《贼史》和其他根据狄更斯著名小说改编的影片；E.A.考尔比在 1920 年摄制了《路上的呼声》，使演员维克多·麦克拉格伦从此崭露头角；哈罗尔德·肖在《命运的变迁》、《基普斯》等影片中显示了演员乔治·K.阿瑟的才能；阿德里安·伯鲁纳尔开始导演工作，摄制了一些喜剧片；赫伯特·维尔柯克斯导演了他第一部影片《朱金昭》（1922 年摄制）；在美国维太格拉夫公司工作的斯图亚特·勃拉克顿此时也回到英国，导演了一部由狄亚娜·曼纳斯和维克多·麦克拉格伦主演的豪华彩色片《光荣的历险》（1922 年摄制）。此外，英国还聘请了一些外国导演，如法国人梅尔康东和雷内·普莱萨蒂。后者于 1920 年导演了第一部影片《四根羽毛》。至于百代公司和高蒙公司在英

国则自从美国在英国开始摄制影片（如唐纳德·克利斯浦主演的一些影片）时起便已经停止生产影片了……

但是，英国的努力却碰到好莱坞“成批定货”这堵墙壁的阻挡。由于美国影片在英国上映节目中占据了90%的比例，结果使有些英国影片需要等待很长的时间才能在外国影片所控制的银幕上获得上映机会，以致影片中女演员所穿的服装到时已经过时，成了观众嘲笑的对象。英国影片的生产速度因之减低甚至停顿，它在国外（法国、意大利和英国自治领）的地位也丧失了。维克多·麦克拉格伦、乔治·阿瑟和其他几十位优秀的演员都应聘去好莱坞工作。1924年英国只生产了34部故事片；到1925年则降到23部，而这些在缺乏资金又缺乏有才能的导演与演员的情况下摄制出来的影片，在内容上完全抄袭外国的成功作品。

英国电影衰落到这样一蹶不振的境地，以致连维护它的人们也只能要求英国各电影院每年上映一个英国节目，作为法律上应负的义务……

议会和产业界对这种情况不能再坐视不问。1927年终于公布了“电影法”。根据这个法律，英国的电影院必须上映5%的英国影片，即每年平均必须有两个半节目用于上映英国的影片；另外规定英国影片的产量最低限度每年应达到50部。上映英国影片的定额以后又逐渐提高，到1936年达到20%的比例。

这一法律给英国电影带来了繁荣。影片的产量由1927年的26部提高到1929年的128部。但大部分影片是一些草率拍成的平庸作品（被称为“定额速成品”），其中有很多作品，

是以每米 3 英镑的成本由美国公司摄制的。但这并不等于说所有的产品都毫无价值。外国导演摄制的影片，如德国人杜邦 1928 年摄制的《红磨坊》，卡莱恩 1928 年根据 L．奥弗拉哈迪的小说《间谍》摄制的《判决》，虽然没有得到原来所希望的那种反响，但赫伯特·维尔柯克斯的《破晓》（又名《卡维尔小姐》，1927 年摄制），摩里斯·艾尔维的《海军上尉》（1927 年摄制），却获得了国际上的极大成功。事实上这时期已经出现了一些很有希望的作品，如英国首相的儿子安东尼·阿斯奎斯于 1928 年与老练的导演伯兰布尔合制的《流星》（一部悲剧性的喜剧片），阿尔弗莱德·希区柯克 1926 年摄制的一部内容精彩的无声侦探片《房客》。

英国第一部有声片《讹诈》（1929 年摄制）是由希区柯克导演的。他在这部影片里表现了一个设计得很巧妙的侦探故事和在摄影角度、蒙太奇及音响对位法等方面的精湛技术。类似的技巧在安东尼·阿斯奎斯的侦探片《达特摩尔山庄》（1929 年摄制）中也可以看到；但他摄制的那部以达达尼尔海峡战争为主题的影片《告英格兰》（1931 年摄制），有些地方却具有纪录片的写实格调，虽然我们不能说他这部影片曾受到当时刚刚诞生的以格里尔逊为首的纪录片学派的影响。

英国电影经过几年困难和曲折的时期以后，终于因亚力山大·柯尔达导演的《亨利八世》而获得了一个突然的巨大成功。柯尔达出生于布达佩斯，曾在匈牙利、以后又在柏林和好莱坞摄制过许多商业性的影片，他的妻子玛丽·柯尔达是主演这些影片的演员。他们在美国摄制的一部大型影片《海伦情史》，并没有获得多大的成功。有声电影初期，这位

精明能干的匈牙利人在巴黎摄制了一部豪华但却平庸的影片《马克西姆家的妇人》以后，来到伦敦。他在伦敦摄制的由李思廉·霍华德主演的第一部影片《妇女专座》（1932年摄制）也没有获得多大成功。

影片《亨利八世》是受一部风行柏林一时的老片，即那部由刘别谦导演的《女后安娜传》的启发摄制的。亨利八世这个吸引人的人物由新进的演员查尔斯·劳顿生动地演出，在他周围有茂尔·奥勃隆、埃尔莎·兰却斯特、罗伯特·杜那特这些配角。罗伯特·阿姆斯特朗设计的华丽服装，由当时第一流的摄影师——法国人乔治·贝里那尔杰出地拍摄下来。这些优越的条件使柯尔达能够创造出这部虽然不能算做杰作、至少也是一部优美作品的影片，而赢得国际上的巨大成功。英国电影十五年以来一直不能进入美国的市场，而柯尔达这位精明的企业家却能使他这部影片风行于美国。

《亨利八世》对英国电影来说乃是一个真正“繁荣时代”的开端。1937年，英国影片的产量达到了225部，已占世界第二位；英国电影工业拥有23个制片厂和75个摄影棚。柯尔达成为一位众望所归的导演，获得了大量的资金和美国某些资本家的支持。他成为一个制片人，继续摄制出一些场面非常庞大的国际性的影片，如《唐璜秘史》（1934年摄制）这部由道格拉斯·范朋克最后主演的影片。

美国人卡茂隆·孟席斯导演的《未来世界》（1936年摄制），虽然布景宏大，用了很多巧妙的特技，同时还有贝里那尔优美的摄影技巧和H.G.威尔斯原来的剧本，结果却并不十分成功。这部预言未来的影片描写一个连绵不断的战争把

世界带回到洞处穴居时代，直到一些掌握能源和科学知识的聪明航空家到来以后，才建立一个新的黄金时代。……

英国当时因为缺乏有才能的电影创作人员，所以招聘了许多外国导演。雷内·克莱尔在伦敦摄制的影片《鬼魂西行》（1936年摄制），获得了极大成功。他把细致的表现手法和英国的幽默风趣结合在一起，对一个美国富豪把一座古堡连同它的鬼魂搬运到大西洋彼岸的故事，作了极为有趣的诙谐描写。但是，他在英国摄制的第二部影片《泄漏消息》（1938年摄制），却和费戴尔导演的《无甲的骑士》一样，遭到了全盘的失败。齐恩纳、贝托尔德·菲特尔、罗泰尔·孟第斯等这些德国籍的导演在英国摄制的作品都没有什么价值可言，只有在《卡里加里博士》里担任过演员的弗利特里希·费埃尔导演的那部新颖的、兼有表现派手法和《三分钱的歌剧》一片风格的影片《盗匪交响乐》（1936年摄制）是一个例外。

另一方面，几家美国影片公司此时也决定在英国摄制一些质量较好、由来自好莱坞的电影创作者导演的影片。但它们摄制出来的影片从《乱世英雄》到《大卫·科波菲尔》，同一些在好莱坞摄制的英国题材片没有多大区别，例如哈洛德·许斯德在英国摄制的第一部彩色片《清晨的翅膀》（1937年）或山姆·伍德摄制的富于技巧和悱恻感人的《万世师表》，就是如此。

柯尔达那种国际性的豪华巨片，并不是英国此时期的优秀作品，而且这种影片对英国电影界在第二次世界大战前夕发生的尖锐危机，反起了促成的作用。但此时某些导演却时常在资金匮乏的情况下创造了一个真正的英国流派。例如，安

东尼·阿斯奎斯在试拍了几种样式的影片以后，曾根据萧伯纳的戏剧摄制了《卖花女》。影片主要演员李思利·霍华德曾参与导演这部典型英国式的、可以列入老式戏剧片的作品。这部影片在摄影和分镜头上的卓越技巧为后来劳伦斯·奥立弗改编莎士比亚的戏剧开辟了道路。

阿尔弗莱德·希区柯克是战前英国电影界最优秀的导演。他的杰作《三十九级台阶》（1935年摄制）是一部由玛德兰·卡洛尔和罗伯特·杜那特精彩演出的侦探片。希区柯克在这部影片里最大的优点是他以十个有特征性的或最生动的景象，即从游艺场到政治集会与救世军，从苏格兰的田野到雄伟的铁桥等等，来显示英国的现实生活。片中有不少动人的技巧，但它们从没有陷于毫无意义的表现。这部影片对日常现实生活的描绘，与其说是显示了刚刚形成的纪录片学派的作法，毋宁说是体现了英国文学的优秀传统。

希区何克的作品数量很多，多种多样，好坏不一。他最有特点的影片是侦探故事片。这些影片手法巧妙，摄影杰出，具有和《三十九级台阶》一片同样的风趣（如《谋杀案》、《知情太多的人》、《怠工》等）。希区柯克还导演了一些广播剧片（如《爱尔斯特里的呼声》）与舞台剧片（如《裘诺与孔雀》），并且还导演过一些颇令人生厌的古装片，如他那部最后在英国拍摄的由查尔斯·劳顿主演的《牙买加旅店》。

当这位具有特殊才能和丰富幽默感的导演以他的模范和影响有力地促成一个新流派的建立时，有些青年导演却徘徊于两条极端相反的道路，即徘徊于纪录主义和柯尔达式的影片之间。例如，迈克尔·鲍威尔在摄制了那部很象弗拉哈迪

的《亚兰岛人》的《世界的边缘》以后，又转而摄制了一部大型彩色片《月宫宝盒》（1939年摄制），成了导演场面豪华的影片的专家。

演员出身的卡洛尔·里德导演过各种影片，他那些好坏不一的社会题材片很受纪录片学派的影响（如1938年摄制的《银行假日》，1939年摄制的《众星瞬视》）。

英国电影界在1930—1940年间最为突出的大事就是纪录片学派的形成。

约翰·格里尔逊原是一个苏格兰的优秀的评论家和论文作家，到1929年才开始从事电影工作，摄制了《飘网渔船》这部以捕鱼为题材的影片。这部具有“交响乐式的”蒙太奇并给英国银幕带来一种异国情调的纪录片，是格里尔逊亲自导演的唯一作品。这部影片的成功使一些和格里尔逊一样出身于著名大学的热衷于电影的青年，以格里尔逊为核心，组成了一个团体。格里尔逊成了他们的制片人，获得英国政府几个部（如邮政部、卫生部和殖民部等等）和若干开明的资本家（如瓦斯公司、航空公司、铁路公司、海运公司和茶叶进口商等等）的支持。这位艺术倡导人在此后十几年中一直为很多纪录片筹集资金。这些纪录片中尽管有些明显地是为宣传的需要而摄制的，但它们却继承了在欧洲大陆已经衰落的先锋派所开创的研究，加以发扬光大。

英国纪录片学派一开始就采取了1930年各种先进的倾向，如华尔特·罗特曼的“交响乐式的”蒙太奇手法，法国先锋派的各种倾向，维尔托夫、爱森斯坦、普多夫金、杜甫仁科等人的理论，尤里斯·伊文思最近的作品以及弗拉哈迪

的经验等等。

英国这一学派，从它开始起，就在纪录片中使用了一种象影片《世界的旋律》那样，将主题和变调很好地配合起来的方法。他们对于构图、蒙太奇和摄影的兴趣超过了对主题的兴趣；对于那些缺少异国情调，没有新颖造型的主题，都不屑摄制。自 1930 年至 1934 年在第一批倾向于这种作风的纪录片作家当中，有擅长分析的阿瑟·艾尔顿（曾摄制《世界的呼声》和《飞机引擎》），批评家兼论文作家保罗·罗沙（曾摄制《交接点》），斯图亚特·莱格（曾摄制《架设海底电缆的船》），特别是那位表现手法稍嫌软弱但却很巧妙、精练而尖锐的巴锡尔·瑞特（曾摄制《翻山越谷》、《巴尔贝德的磨坊》、《来自牙买加的货船》等等）。

弗拉哈迪在英国曾促成这一学派向着更富于人性的方向发展。他拍的那部显示英国工厂概况的影片《工业的英国》，据格里尔逊说，是“从印象主义方法的专制下”，把纪录片作者解放了出来，“从此以后，我们的注意力就不再贯注在那些交响乐式的效果上，而是放在主题上了，不再侧重于美学形式的结合，而是对现象进行有意识的和直接的观察了”。

但弗拉哈迪在爱尔兰西部一个边远的岛上用两年时间拍摄的《亚兰岛人》，比起这位《北极人纳努克》的导演所摄制的任何一部作品都更多地注意于“美学形式的结合”。在这部影片里，人物的出现远少于风景。它所表现的主要是亚兰岛上的风景，描写暴风雨时的天空，怒浪的冲击，和用浪漫主义的手法表现出来的亚兰岛上的悬崖绝壁。这种从一个杰出的山水画家的眼光中看到的自然风景，常常忘记了渔夫和他

《卡里加里博士》（R。维内导演，1920年）。
象征权威的卡里加里，在严格地用表现主义符号和线条构成的世界中高视阔步。

《大都会》（弗里茨·朗格导演，1926年）
影片以细致的构图表现被领主贵族强大意旨沉重地压迫着的“下等人”。

《没有欢乐的街》（派伯斯特导演，1925年）
1914年以来在中欧每天都可看到肉铺门前的长队，在德国电影中第一次出现。

《杂耍场》（杜邦导演，1935年）
“一个头脑简单的男人（强宁斯饰）和一个放荡的女子）丽亚·德普蒂饰）的平庸恋爱故事。……具有闹剧的情节……但在导演的巧上却堪为模范。”（穆西纳克语）

《母亲》（普多夫导演，1926年）
“爱森斯坦的影片象一种呐喊，普多夫金的影片则象一首歌曲。”（穆西纳克语）图示片中母亲高举着红旗。

《战舰波将金号》（爱森斯坦导演，1925年）
“爱森斯坦和格里菲斯一样，并不反对某些夸张的场面；他从不犹豫将现实表现得极为恐怖可怕……”（穆西纳克语）

《土地》（杜甫仁科导演，1930年）

“我打算在这部影片中表现1929年乌克兰一个农村的经济转变，以及整个人民的思想感情的转变。”（杜甫仁科语）

《带电影摄影机的人》（维尔托夫导演，1929年）

“电影眼睛乃是电影中的一种运动，它把事实象佥画那样拍摄下来，而不用戏剧式的演技。”（维尔托夫语）图示一个摄影师正在拍摄“生活的即景”。

《淘金记》（卓别林导演，1925年）
“卓别林的影片使人想起莫里哀的喜剧。……人们最期望的乃是他所表现的那些悲剧性的情节……”（1920年路易·德吕克语）图示《淘金记》中一个富于戏剧性的高潮：请客不到的圣诞节晚餐。

《日出》（茂瑙导演，1927年）
在布置得很逼真的摄影场背景中，丈夫又找到他想杀死的妻子（珍妮·盖诺和乔治·奥勃利恩饰）。

《贪婪》（埃立克·冯·斯特劳亨导演，1924年）
纯洁的姑娘（柴苏·辟茨饰）由于爱财如命，结果变成了一个咬指甲歪嘴巴的懒婆。

《下层社会》（冯·斯登导演，1927年）
“超人”（G．本克洛夫特饰）和他的情妇（艾夫琳·白兰特饰）及同谋犯（克莱夫·勃鲁克饰）被包围在他们的巢穴里，等待死亡。

《河》（弗兰克·鲍沙其导演，1928年）
妻子（玛丽·邓肯饰）的温情使丈夫（查尔斯·法莱尔饰）冻僵了的赤裸身体又温暖过来。

《圣女贞德的受难》（卡尔·德莱叶导演，1928年）
"脸部化妆的废除，使人物面容具有一种体现内心情绪活动的奇特而可怕的力量。"（穆西纳克语）

《幕间节目》（雷内·克莱尔导演，1924年）
“为什么不在柩车上写上这几个字：‘他死是因为没有喝杜波内的金鸡纳开胃酒’呢？”（弗兰西斯·皮卡比亚语）

《一条安达鲁狗》（路易斯·布努艾尔导演，1928年）
“愚蠢的观众在这部影片里发现的‘美’和‘诗意’实际上乃是一种绝望，一种激动的杀人冲动。”（路易斯·布努艾尔语）

《哈利路亚》（《感谢上苍》，金·维多导演，1929年）
一些优秀的黑人演员依照好莱坞的惯例，表演一些幼稚而粗俗的黑人歌舞。

《蓝天使》（冯·斯登堡导演，1930年）
在《下层社会》一片中创造“超人”的作者，在这部影片里通过玛琳·黛德丽的这位女演员，又创造了一个“超出寻常的女人”。

《我是一个越狱犯》（又名《亡命者》，茂文·勒洛埃导演，1932年）
被通缉的保罗·茂尼遇到了警察

《一夜风流》（弗兰克·卡普拉导演，1934年）
穷记者（克拉克·盖博饰）和脾气暴躁的富家女郎（克劳黛·柯尔贝特饰）在他们的旅馆房间里继续吵嘴。

《告密者》（约翰·福特导演，1935年）
"当吉波（维克多·麦克拉格仑饰）领取告密赏金时，他遇见了那个瞎子，……这一镜头象征着他开始受到良心的遣责。"
（本片编剧杜德莱·尼科尔斯语）

《三分钱的歌剧》（派伯斯特导演，1931年）
一部尖锐的讽刺性影片，在古特·伐埃尔和贝尔特·布莱希特配制的讽刺歌曲中，表现警察和小偷各不相扰。

《托尼》（让·雷诺阿导演，1935年）
在《托尼》一片中表现出来的对社会的看法，是年轻的意大利学派不曾忘记的一课（伯拉威特和赛丽亚·台尔蒙主演）。

《雾码头》（马赛尔·卡尔内导演，1937年）
逃亡者（让·迦本饰）会到了他的情人（米契尔·摩根饰），但命运又使他们分离和逃亡。

《驳船阿塔兰特号》（让·维果导演，1933年）
这部影片有米歇尔·西蒙杰出的演出和郊外贫民区的悲惨感人的背景。

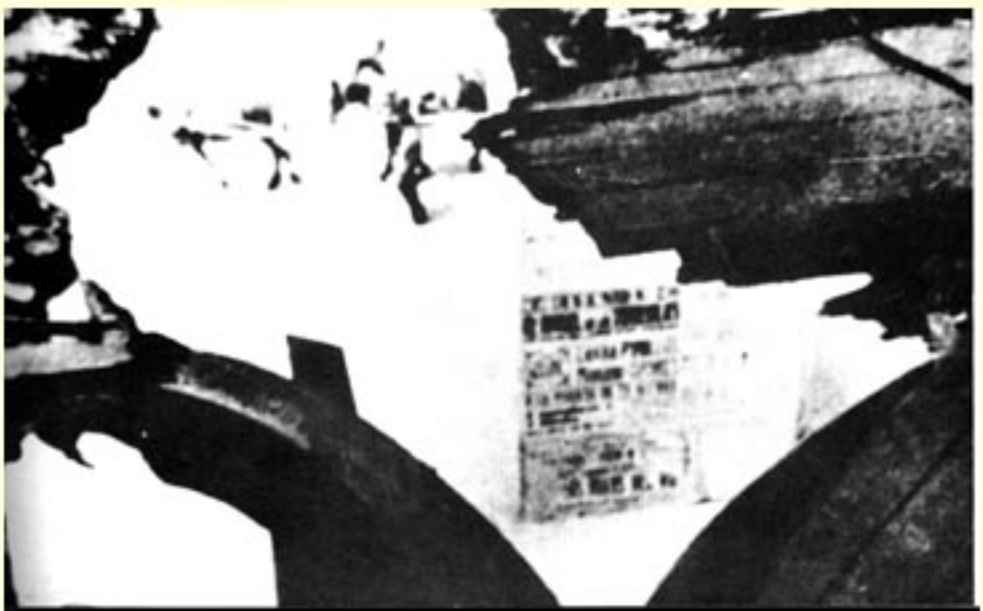
《游戏规则》（让·雷诺阿导演，1939年）
一部兼有悲喜剧气氛的追逐片，夹杂着一些主人们的和仆人们的恋爱情节（加斯东·莫笃与宝莱特·杜波斯特主演）。

《北极人纳努克》（弗拉哈迪导演，1921年）
原始人和同他敌对的大自然斗争。

让·班勒维的科学影片，巧妙地显示出池沼污水中微生物的诗意。

《马克辛的归来》（柯静采夫与特拉乌别尔格导演，1938年）
1914年，马克辛（契尔柯夫饰）在彼得堡的防御工事上。

西班牙的土地（尤里斯·伊文思导演，1937年）
在这位伟大的荷兰纪录片导演摄制的作品中，有一种强烈的真实感和诗意。



《夏伯阳》（瓦西里耶夫兄弟导演，1934年）
“颂扬为苏联工农政权而斗争的伟大历史事业，动员人们去完成新的任务。”（斯大林语）

《生路》（尼古拉斯·艾克导演，1931年）
对堕落少年的改造，在当时电影中是一个新颖的题材。

们的劳动。这部不朽的影片，由于在影象结构上过于完美，反而显得冰冷，缺乏生气。当然影片在表现一个年轻小伙子在悬崖上钓鱼的那个镜头中曾显示出一种人的热情，但可惜这样的镜头极少。

弗拉哈迪在拍了《亚兰岛人》以后，由于商业上的需要不得不和佐尔坦·柯尔达到印度拍了一部名叫《象童》的影片。这部影片远逊于《南海白影》，片中几乎看不出弗拉哈迪的风格。但这位不重视演员的导演，在这部作品里却发现了一位名叫萨菩的年轻演员。

影片《在码头上》的作者卡瓦尔康蒂自迁居英国以后，他的影响和弗拉哈迪的影响结合在一起，使英国学派具有丰富的人情味。这种新倾向在巴锡尔·瑞特于 1935 年到 1936 年间摄制的两部优秀作品中可以清楚地看到。这两部影片一部是以制茶工业为结局的《锡兰之歌》（1935 年摄制），另一部是与哈莱·瓦特合作的《夜邮》，后一部影片有节奏地描写了开往苏格兰的邮车上那些邮务员沿途收发邮件的辛苦工作情况。此时，纯“交响乐式的”倾向仅在伦·赖埃的那部优美动人的彩色动画片《虹的舞蹈》（1937 年摄制）中还可以看到；而对人的注意则在卡瓦尔康蒂摄制的一些描写伦敦小市民的影片（如《彼特与鲍特》）和矿工们的影片（如 1936 年摄制的《煤矿工人》）中，更被加强了。在这方面我们还可以举出埃德加·安斯梯的《丰富的粮食》和《住房问题》、唐纳德·亚历山大的《国民的健康》、约翰·泰勒的《伦敦人》、保罗·罗沙的《英国风貌》、《船坞》等。

在那一时期，“社会”这个名词时常被那些自称“征服客

观”的纪录片作者所引用。但这些作者的影片只是描写社会，而不是分析社会。例如这一学派的杰出作品《夜邮》虽是一首赞美劳动的抒情诗，可是和影片所表现的社会环境毫不相关。人的动作、机车联系杆的运动、说明画面的朗诵诗句、迎面而来的轨道、车窗外出现的傍晚风景，这一切都只是用来造成一幅音响与运动交织的图画的元素。这一学派有他们不敢逾越的界限——一部分是被出资摄制影片者所决定——这在他们处理一般社会问题时更可以清楚地看到。他们的功绩主要是在英国电影中证明人们从日常生活中可以发现一个意想不到的世界，这个世界美丽动人或带有异国情调，比好莱坞的世界更有吸引力。

当第二次世界大战即将爆发时，英国电影正陷于生产的危机，这种危机以后又因战事的扩大而更加深（如1940年仅摄制了56部影片）。

但在战争开始的头几年里，纪录片却非常发达，并给予故事片以很大的影响。纪录片学派团结一致，为战争宣传服务，向两个主要的趋向发展。保罗·罗沙所擅长的“纪事片”，乃是一种具有解说词和强烈节奏的教育影片（如1943年摄制的《富饶的世界》、1946年摄制的《世界的财富》）。这些近似洛埃·布尔丁的《沙漠大捷》（1943年摄）的剪辑片，应用了维尔托夫或爱斯特尔·苏伯的一些老手法。

另一种趋向来自弗拉哈迪，目的在造成主题的人情化。它以一种几乎和使用职业演员相同的方式，来使用街上的行人。在这点上，这种影片和某种风格的故事片颇有混同的趋势。

这一趋向中最好的一个代表人物是汉弗莱·詹宁斯，他

的影片具有强烈的人情味和在他之前的纪录片作者所缺乏的幽默感。他在拍了尖锐讽刺的《闲暇的时光》（1940 年摄制）一片以后，从伦敦消防员同大火搏斗的事迹中找到了一个动人心魄的主题，即 1942 年摄制的《伦敦大火记》。他在《丽莉·玛莲》一片中叙述一首歌曲从德军阵地传到英美军队里的故事。在战争结束时他拍摄的《给梯摩西的日记》（1945 年）则是一部辛酸的见证性影片。詹宁斯后来在希腊一次事故中死去。

哈莱·瓦特在一种类似的路线上继续着他过去光辉的成就（如 1941 年摄制的《伦敦能坚持下去》、1942 年摄制的《今夜轰炸的目标》）。他在摄制了《九勇士》（1943 年摄制）以后，又在澳洲导演了一部半纪录性的影片，名叫《横越大陆的人》，这部影片中有一些插曲可与肖德沙克和古柏的《草原》一片相媲美。

另一方面，哈莱·瓦特的合作者派特·杰克逊导演了一部半纪录半故事性的彩色片《西航历险记》（1944 年摄制）。它的航海主题同卡瓦尔康蒂的门徒查尔斯·弗兰德导演的《油船圣德米特里奥—伦敦号》（1944 年摄制）描写一艘被鱼雷击中的运输舰历险的故事，很相接近。前一部影片在海上拍摄，由普通演员演出；后一部影片则用职业演员完全在摄影棚里演出，可是拍摄结果却几乎一样成功。当时的趋势是纪录片倾向于故事片，而故事片则又受纪录片的影响。

格里尔逊（当时在加拿大）所创立的学派改变了一些老导演的风格。卡洛尔·里德在用 1900 年服装摄制了一部美丽的影片《基普斯》以后，又拍了一部表现战时英国的纪录性

影片《前进的道路》(1943年摄制)；迈克尔·鲍威尔在他摄制两部大型故事片期间，又在《失踪的一架飞机》(1942年摄制)中，回复到《世界的边缘》一片中的客观主义。安东尼·阿斯奎斯摄制了一部杰出的作品《通往星球之路》(1945年摄制)，描写轰炸机组成员的生活。有丰富舞台经验的诺埃尔·考华德也受纪录片的影响，和《卖花女》一片的剪辑师大卫·里恩合作，拍了《我们服务的海洋》(1942年摄制)。大卫·里恩以后又根据这位有名的剧作家兼演员写的剧本，摄制了一部和《乱世英雄》同样亲切感人的《天伦之乐》(1944年摄制)，以及《幽灵自娱》(1945年摄制)和《短暂的相遇》、(《相见恨晚》，1945年摄制)。最后这部影片以道地的英国外省和它的小资产阶级为背景，描写一个家庭的父母在爱情上的冲突。片中所用的天然外景或室内布景，一个铁路交叉站的不断出现，以及人物描写的清晰，都显示出纪录片的影响，并促成这部影片的成功，但人们似乎夸大了它们的重要性。

这种纪录片的扩张，一部分是因代表相反趋向的亚力山大·柯尔达和在英国的美国制片人战时离开了英国所促成的。可是当战争最艰难的年代过去以后，类似好莱坞豪华巨片的超级影片又开始恢复摄制。

在战争时期，英国所以能摄制一些成本超过100万英镑的影片，完全是由于阿瑟·兰克的资助，当时他垄断着全国60%的影院和半数的制片厂。

这位由经营粮食而发迹的亿万富翁，在1930年以后对电影发生了兴趣，因为他发现电影是一个可供美以美教会宣传

的工具。在战事发生之初，他收买了“奥狄翁”和“高蒙”两大影片经理公司，使他控制了一个极兴旺的放映业，这些放映业的营业收入仅次于美国电影的收入。他所经营的影院和磨粉工厂的利润，使这位“阿瑟大王”在几年之内创办了一个“兰克影片公司”，这家公司伸展到电影业各个部门，比起美国任何个别的大电影公司都要强大。1945 年以后，兰克的势力扩展到意、荷、法及英国各自治领的几千家电影院，甚至还远及美国，有一时期甚至控制了好莱坞八大制片公司中的环球影片公司。

结果，在这位年轻的英国征服者和古老的美国电影独占企业之间，展开了一场争夺战。争夺的目标是世界市场。为了征服这一市场，必须有豪华的巨型影片。因此在战争终了之前，兰克致力于两个雄图：一个是加勃里尔·帕斯卡尔导演的、花费极大而却没有什么价值的影片《女王殉国记》；另一个是由于劳伦斯·奥立弗导演而获得很大成功的影片《亨利五世》。奥立弗这位名演员和导演在这部根据莎士比亚原作改编的影片中，善于使用电影上的各种方法来为这部戏剧服务，并且借鉴法国细密画和 15 世纪的意大利名画，使美国彩色法的应用带有艺术性。

因此，英国虽然经历了战争的困难，但它仍能保持并且发展了它在 1940 年前获得的地位。欧洲大陆各国在解放以后，都知道有一个英国学派，这个学派虽然失去了希区柯克，可是仍有阿斯奎斯、劳伦斯·奥立弗、大卫·里恩、卡洛尔·里德、迈克尔·鲍威尔、哈莱·瓦特、汉弗莱·詹宁斯等这些台柱人物。

爱 尔 兰

关于这个国家，我们在这里只能讲到它的最初几部纪录片是在独立战争期间拍摄的（如戈登·刘易士在1916年拍摄的《自治党人奥杜那温·罗沙的葬礼》），自1920年以来它似乎生产了一二十部的长故事片，不包括在其国土上摄制的美国片（如约翰·福特的《沉静的人》）。

提 克 斯 洛 伐 克

布拉格是中欧最活跃的制片中心。从1912年以来，建筑师麦克斯·欧本在那里拍摄了几部由他妻子安娜·舍德拉柯娃主演的文艺片。1918年这个国家独立以后，卡勒尔·拉马克和古斯塔夫·马哈蒂这两位青年导演，以他们当时发现的优秀女演员安妮·盎特拉为主角，开始摄制一系列的影片。他们特别导演了几部专门表现“好兵帅克历险”的影片（1925—1927年间摄制）。

马哈蒂拍过很多影片。他由于导演了两部“大胆的”影片，即《热恋》（1929年摄制）和显示出演员海蒂·拉马尔才能的《心醉神迷》（1933年摄制），而获得国际声誉。这两部影片所描写的都是一些通奸的简单故事（讽刺性或悲剧性的）。这些从第一次接吻起一直以情侣为中心的故事，是和主人公所处的环境（如《热恋》中的车站，《心醉神迷》中的农村）密切结合在一起来描写的。影片对性爱的描写虽然很大

胆，然而未使人感到恶心，而且它还杰出地应用了分镜头和摄影上的技巧。《心醉神迷》一片由于诗人纳兹伐尔所写的剧本简洁明了，特别获得成功。这部受苏联学派的影响比受德国学派的影响更大的作品，给人一种情诗的感觉。

苏联影片的影响在德捷合制的影片《如此生活》中也可以看到。这部影片是由瑞典导演容汉斯在布拉格的平民区里拍摄的。影片的女主人公——一个被洗衣机的开水烫伤致死的女佣人——是由主演过《母亲》一片而给人很深印象的女演员巴拉诺夫斯卡娅扮演的。影片的内容已由片名概括表示出来：穷人的悲欢在这部影片里是用半同情半讽刺和稍带辛辣的笔法描写出来的。卡莱尔·安东的影片（1926年摄制的《五月的故事》，1930年根据欧文·吉许的剧本摄制的《加尔让托尼》）和以后米洛斯拉夫·齐坎的影片（1936年摄制的《步兵营》、1938年摄制的《乞丐世界》）也是以布拉格的平民区和贫民窟为背景的。由英纳曼导演的《十八岁时的生活》（1932年摄制）和约瑟夫·洛文斯基（死于1936年）导演的《青年情人》（1932年摄制）都是受马哈蒂影片成功的影响而摄制的，它们都在国外上演过。多产的导演马丁·弗里茨也拍摄了他最好的影片《雅诺西克》，描写一个斯洛伐克英雄的故事，有佩岑卡极优美的摄影。拉第斯拉夫·布洛姆以《口琴》一片（1936年摄制），开始接触到社会的主题。奥塔卡·瓦夫拉在他的历史片中很受《英雄的狂欢节》一片的影响，这在1938年摄制的《库特纳·霍拉的处女们》中可以看出。

早在希特勒还没有占领赫拉特辛之时，在捷克斯洛伐克确实无疑地已有本国电影学派存在，人们可以从这个学派看

到几个特点：优美的摄影，确切的格调，慷慨宽宏的思想，一种不排斥大胆描写的自然风格（至少在表现风俗习惯上是这样）和表现大自然、农民生活与城市平民生活的真实感。

波　兰

在华沙，1910年后，亚历山大·海尔茨和亨里克·芬凯尔斯坦使波兰电影开始诞生，同时还发现了波拉·尼格丽这位女明星。

从1920年到1939年，波兰每年生产10部至25部影片。在无声电影时期，应该指出下面这些导演的努力：普恰尔斯基（1923年得制《征服者巴尔台克》，1928年摄制《现代人》），莫德舍夫斯基（1923年摄制《农民们》，根据拉狄斯拉斯·雷蒙的原作改编），理查德·奥尔丁斯基（《塔杜施先生》，根据密茨凯维奇原作改编）。1930年之后，由于新一代导演的兴起，影片质量大有改进；这些新导演深受先锋派和苏联电影的影响，其中有亚历山大·福特、万达·雅库博夫斯卡、布奇柯夫斯基、波赫杰维奇、采卡尔斯基、扎尔齐茨基等人。这些年青的导演大部分只拍摄一些纪录片或实验性影片。然而，亚历山大·福特却导演了好几部重要而又大胆的故事片，如1932年的《街头伙伴》，描写华沙的卖报小贩，1937年同扎尔齐茨基合作拍摄的《维斯杜拉河畔的人》，以及那部故事性的纪录片《我们到达终点》（1936年摄制）。后一部影片由让·班勒维在巴黎介绍上映时，大获成功；然而福特本人却同皮尔劳德斯基及其后继的上校部长们的电影检查

发生了争执。这种检查根本不允许有任何进步的倾向，当然不限于对电影是这样。在30年代，波兰最走运的导演约瑟夫·莱伊台斯和理查德·奥尔丁斯基由于同外国合作制片，或由于官方的订货，有时能获得巨额的资金来摄制影片。

奥 地 利

在奥匈帝国时代，1918年以前已有小规模的制片业存在，其中最重要的是萨夏影片公司，它是由萨夏·科劳拉特伯爵创建的，他还指定剧作家莫尔纳编写电影剧本。一些小型的制片公司在布达佩斯、兰堡、布加勒斯特等地成立起来，而维也纳则成为一个重要活动的中心。这个哈布斯堡王朝的京城一向只在生产爱情片方面同巴黎竞争。但是，到萨拉热窝事件前夕，维也纳也已制作各种样式的影片。在那里制作各种影片最突出的是法国“闪电”影片公司的分公司——“德意志闪电影片公司”(D．F．C．L．A.)，这家公司有一时期由年轻的刚从巴黎高蒙公司实习完毕的埃立克·庞茂来领导。

奥地利在有声电影出现之后，成为一个专门摄制音乐片的国家。维利·福斯特就是导演这种影片的权威。他在1933年和1934年分别摄制了《未完成的交响曲》和《假面舞会》两部影片，前者是由玛莎·艾格特主演，很成功地描写了舒伯特的一生；后者则由保拉·威斯莱主演，描写哈布斯堡王朝时代的维也纳的舞会盛况。维利·福斯特还导演了《马祖卡舞曲》(1935年摄制)、《小夜曲》(1937年摄制)以及在德

奥合并的第二天完成的那部《俊友》(1939年摄制)。在维也纳摄制的影片，一般说来都具有轻松、华美、令人喜爱的优点，但另一方面，这些影片好象某些糖果那样给人过于甜蜜的感觉。它们一般都以历史上鼎盛的时代，即维也纳成为中欧首都的时代，作为描写的题材。

匈 牙 利

拥有580家影院的匈牙利，影片产量相当多，但质量却很平庸。制片人柯尔达，导演费乔斯，在美国改名为寇蒂芝的迈克尔·凯尔迭斯，剧作家兼理论家贝拉·巴拉兹，这些人在有了声名以后，就离开了布达佩斯，正如那些到法、德、美、英等国的制片厂里工作的匈牙利优秀的摄影师一样。

伊比利亚半岛国家

西 班 牙

西班牙的电影发祥于巴塞罗那，那里生产的最初几部故事片是由塞贡多·德·乔蒙(1905年曾摄制《公园里的纨绔少年》)和弗鲁克托索·赫拉贝特导演的。前者是一个极闻名的摄影师与技师，他主要是在巴黎和都灵从事电影这门行业。后者在1911年至1918年是许多获得成功的长片的导演或制片人(如《安娜·卡多娃》、《劣等种族》、由蒂娜·塞尔古主演的《肖邦的小夜曲》)。西班牙电影业在此时颇为兴盛，里卡多·德·巴尼奥斯就是在这时期开始电影工作的。

第一次世界大战后，西班牙电影曾经历过一次危机，以后又趋复兴，影片产量在1926年超过30部。1920年前西班牙曾聘请了几位法国导演和演员前往拍片。此后涌现了一批本国导演，如世界性的、有才干的贝尼托·佩罗霍（曾导演《男孩子》、《超脱死亡》、《伯爵夫人玛丽》），认真而平凡的何塞·布赫斯（曾导演《巴罗马村的节日》，1921年）以及后来拍过各类影片的弗劳利安·雷伊（曾导演《女叛乱者》、《汤姆河上的盲人向导》、《圣—苏尔比斯修道院的修女》等片），他还为西班牙拍摄了他最杰出的无声片《邪恶的村庄》（1929年摄制）。这部真实的作品同那些在巴塞罗那或马德里制作的"西班牙国产片"完全相反，它曾由胡安·皮盖拉斯（被称为西班牙的德吕克，后来和他的友人加西亚·洛尔迦一样也被枪杀）带到巴黎放映。

虽然独裁者普里莫·德·里维拉下令对电影实行有效的"保护"，但在有声电影兴起和共和国建立时[①]西班牙的电影却处于严重的危机之中。后来，由于在南美西班牙语国家开辟了市场，1935年影片生产达到了40部左右（其中有弗劳利安·雷伊的《乡村贵族》和贝尼托·佩罗霍重拍的《巴罗马村的节日》）。内战使电影生产几乎完全中断，直到1939年才在这个财力枯竭的国家缓慢地恢复过来。

① 西班牙共和国建立于1931年。—— 译者

葡 萄 牙

葡萄牙的第一部故事片是1909年摄制的《狄亚哥·阿尔弗斯的罪行》(小巴尔波沙导演)。影片生产在1916年后开始发展,到1923—1924年间,由于聘请了一些意大利导演(如杰那罗·狄尼、埃诺·吕波)和法国导演(如罗杰尔·里翁、莫里斯·马里奥等)前来拍片,获得进一步的发展。在无声电影时期,莱托·德·巴罗斯的独创性才能就已显露出来,这位导演是从拍摄纪录片开始电影工作的。1929年,他以十分精细的摄影技巧拍摄了《海上的玛丽亚》,这部影片由纳扎雷[①]农村的渔民们担任演员。《牧师先生的学生》(1935年摄制)是他在商业上最获成功的一部影片。他的个人风格曾长期支配着葡萄牙的电影。纪录片《杜罗河上的苦工》显示了曼努埃尔·德·奥利维罗的敏锐观察力,他的艺术风格可以归入欧洲先锋派。但在有声电影兴起后的十年间,葡萄牙最多不过生产了15部左右的影片。

① 葡萄牙西海岸的小港。—— 译者

第十八章

意大利新现实主义和法国电影

(附西班牙、葡萄牙、希腊)

(1945—1960)

意 大 利

意大利新现实主义的勃兴是西方世界战后最重要的现象。在《罗马，不设防城市》(1945年摄制)中，安娜·玛格那尼塑造了一个新型的悲剧角色，她杰出地扮演了一个上街游行参加斗争的平民妇女。

1930年之后，有价值的影片为数很少，这些影片主要是勃拉塞蒂和马里奥·卡美里尼导演的。勃拉塞蒂是一个易受影响、很有教养的人，曾摄制过各类影片，包括重现历史的影片(1930年摄制的《尼禄》和1938年摄制的《爱托烈·费拉摩斯卡》)、颂扬罗马进军的影片(1935年摄制的《老卫

兵》）、以加里波第[①]为题材的史诗（1933 年得制的《1860 年》）、描写海洋的影片（1936 年摄制的《阿伯德巴兰》）和以武侠小说为题材的影片（1939 年摄制的《萨尔瓦特·罗莎情史》）等等。他所摄制的《钢盔》一片（1940—1941 年摄制）是一部仿照《尼伯龙根》的极度夸张的最典型的法西斯影片。这部影片在战争期间曾在法国电影院上映，博得了观众的哄堂大笑。勃拉塞蒂以前摄制的几部影片比这部夸张的影片还好得多。

他的那部历史片《1860 年》，可说是此时他最好的一部作品。这部影片不但继承了《投弹手罗兰》或《祖母的油灯》的那种意大利的传统，而且还继承了格里菲斯的《一个国家的诞生》的传统。自然背景和非职业演员的大量使用，音乐的巧妙利用，以及优美的摄影技巧使这部影片带有突出的特色，尽管影片有一个当时法西斯政府强迫加入的结尾，但它却反映了伟大的加里波第时代的民间呼声。

马里奥·卡美里尼专门摄制一些轻松喜剧和描写小市民的影片，他的手法和雷内·克莱尔很相近似。在根据马里奥·索尔达蒂一部引人入胜的剧本摄制的《男人们多么愚蠢》（1932 年摄制）以后，卡茂利尼的杰出作品是一部 18 世纪豪华服装的喜剧片，名叫《三角帽》（1934 年摄制）。

卡美里尼与勃拉塞蒂的个别的成就虽不应予以忽视，但这些成就却不能和 1914 年或 1945 年出现的意大利学派所获得的成功相提并论。尽管如此，法西斯政府还是试图建立一

① 1860 年意大利统一运动中的人民领袖。—— 译者

种意大利的学派。1935 年，继设立电影管理机关之后，法西斯政府又在罗马建立了包括几家庞大的制片厂的“电影城”。墨索里尼派遣他的儿子维多利奥到那里工作，后者在 1938 年摄制了一部实际上是由吉奥弗莱杜·阿列森德利尼导演的影片《飞行员鲁西阿诺·塞拉》，由此成为大名鼎鼎的导演。由于法西斯政权和意大利一些托拉斯的支持，意大利故事片产量从 1930 年的 7 部增加到 1939 年的 84 部，但艺术方面却没有多大成就。在摄制这些影片时，曾聘请了很多外国导演（如华尔特·罗特曼于 1933 年导演《钢铁》，麦克斯·奥弗尔斯 1937 年与路易·特伦克合导《意大利的雇佣兵》，比埃·谢纳尔于 1937 年摄制《复活节之火》）。法西斯政权的野心表现得最明显的是卡米纳·迦洛纳于埃塞俄比亚战争后导演的那部影片，名叫《阿非利加西庇翁》（1937 年摄制）。这部影片摄制时曾动员了大批象群，并用去几千万里拉的费用，可是结果比那种叫人看了无法发笑的滑稽片还糟。

与此同时，奥古斯托·杰尼那采取法国表现殖民地影片的传统样式，摄制了《白色骑兵队》一片（1936 年），获得国际上的成功，而阿姆托利·派勒尔米则利用一些古代的动人故事，先在 1937 年摄制《古代的那不勒斯城》一片，然后在 1939 年拍了一部从小说改编的《乡村骑士》。

在世界大战刚开始时，轴心国的暂时胜利曾使罗马企图称霸欧洲影坛。影片产量大量增加（1940 年 70 部，1941 年 90 部，1942 年 119 部）。法西斯宣传充斥在杰尼那的《阿尔卡扎尔的士官生》和《宾加西》、迦洛纳的《敖德萨在燃烧

中》、阿列森德利尼的《德加拉布》等影片里，而勃拉塞蒂则想以他那部冗长的《铁花冠》献给意大利一部类似《尼伯龙根》的影片。但在“白色电话片”[①]（这类影片来自好莱坞、乌发公司和匈牙利的通俗戏剧）中，戏剧片或喜剧片数量也是很多的。

意大利电影的真正朋友，即准备使意大利电影走向复兴的那些人，几乎都是和法西斯政权敌对的，他们都被摈斥于制片厂之外。这些人在以影评家巴巴罗和历史学家巴西纳蒂为中心的“电影实验所”里和事实上并不象机构名称那样拥护墨索里尼的G．U．F．（“大学法西斯青年团”）里都可找到。青年学生们在那里可以看到被禁止上映的苏联影片和法国影片。

自从促使法西斯政权最后崩溃的战争一开始，在这个政权日益穷途末路的时期中，这些有识之士就团结起来，为意大利电影的复兴建立起法西斯主义二十年来所不能建立的基础……

为了拒拍庸俗的商业性影片与宣传片，“书法派”（如拉都达、索尔达蒂、卡斯戴拉尼、契亚里尼）转向改编旧的文学作品，更多的是改编上一世纪的作品，拍摄了一些理智的、细致的、冰冷的故意与现实无关的影片（如《空想家贾柯莫》、《古代的小世界》、《枪击》、《五个月亮的街》等）。

另一些人在格里尔逊的影响下，追求“纪录片的客观

① 一种专事描写资产阶级生活方式，主人公不外是富家小姐、公子的影片。因富有家庭使用白色的电话机，故以此为名。—— 译者

性”。例如海军上尉德·罗勃蒂斯就是这样，他拍摄的那部《海底的人们》在自然背景中，用非职业演员再现了抢救一艘潜水艇的情景，接着，他督制罗西里尼的《白轮船》。之后，德·罗勃蒂斯开始为一个宣传机关服务，罗西里尼也不得不为这个宣传机关效劳，拍了《航空员的归来》，尤其是《带十字架的人》这样的影片；在战时，官方的“客观性”也就是“英雄主义”。

和“书法派”以及“纪录派”同时发展的就是温别尔托·巴巴罗在1942年称之为“新现实主义”的流派。这一流派的理论是由《电影》杂志的反法西斯影评家们提出来的。这批评论家中最有战斗性的是德·桑蒂斯，他和抵抗运动暗中来往，要求创建一种现实主义的、大众的和民族的意大利电影。

鲁西诺·维斯康蒂在德·桑蒂斯的协助下摄制了《沉沦》，这部影片是根据詹姆士·凯因的小说《荡妇怨》[①]自由改编而成，在此之前检查机关曾禁止他改编真实主义大师维尔加[②]的作品。维斯康蒂是让·雷诺阿培养成导演的。在《沉沦》一片中，黑衬衣与白色电话机已从银幕上被驱逐出去，代之以意大利的现实——它的街道、它的人民、它的节日、它的悲剧、它的日常生活。一种新的风格出现了，它象战前法国的成功作品，但又超过后者。这部影片虽然反映一件犯罪

① 一译《邮差总揿两次铃》。——译者

② 季奥瓦尼·维尔加（1840—1922）：意大利小说家，生于西西里岛上的卡秦纳城，是“真实主义派”的创始人之一。——译者

的案件，却没有直接触及社会问题，但是由于它含有反社会习俗的思想，使它在上映几场之后就被禁映。尽管如此，这第一部新现实主义的杰作仍对意大利电影有着举足轻重的影响。

青年情侣演员维多里奥·德·西卡此时已做了导演。经过几次尝试之后，他选择了新闻记者西柴尼·柴伐梯尼作为他的助手。他们的第一部影片《孩子们注视我们》大胆地抨击流行的婚姻观念，也大大冒犯了日薄西山的法西斯政权。墨索里尼垮台后，在罗马成为“不设防城市”的日子里，他们拍摄了《天国之门》一片，这部影片中有几个素描镜头同一个宗教朝圣场面结合在一起，隐喻地表现意大利在战争最艰难时期的景象。

柴伐梯尼曾是勃拉塞蒂《云中四步曲》的编剧，这部影片描写在一辆长途汽车上，一个推销员与一名少妇邂逅相识，这个少妇已经怀孕，推销员同意冒充她的丈夫。这部张冠李戴的喜剧采用了美国轻松喜剧的手法，但在题材的处理上却表现了墨索里尼政权摇摇欲坠时代的气氛。有许多场戏，人民群众占据着画面，他们挤在一辆古色古香的、吱吱作响的长途汽车里，这和法西斯政权宣传的“火车准点到达”的神话是何等的不协调。

倘若轴心国得胜的话，这些新现实主义者必定很快就会被迫就范。但是，决定这个流派诞生的人民浪潮终于击败了法西斯主义，从而抵抗运动的战斗为解放了的意大利电影提供了最早的题材。

《罗马，不设防城市》的剧本是罗西里尼和阿米台依根据

一个抵抗运动的领导人的口述几乎是逐字逐句记录下来的，后者向他们逐日讲述那些为准备解放而进行的秘密斗争。罗西里尼在解放之后，立即着手拍摄这部影片，他在一无拍片许可、二无资金的条件下，在事件发生的地点，拍了这部重现当时情景的影片。影片的真实性、现代性和“当代感”突破了银幕的老框框。《罗马，不设防城市》在国际上赢得的巨大成功使新现实主义与意大利电影在全世界确立了地位。

罗西里尼在摄制《游击队》时，拒绝应用摄制棚、服装、化妆、演员，甚至连剧本也几乎不用。罗西里尼、阿米台依和年轻的记者弗德里科·费里尼一起作了一次调查，结果拍出了一部包括六个电影短篇故事的影片。片中的游击队员、修道士、美国兵、平民妇女、擦鞋童等等，都是从兵营、女修道院里或街头拍下来的，这些人在摄影机前重现了他们过去的生活插曲。

这种拍片方法并不排除优美的形式和细致的加工。《游击队》一片是 1946 年意大利影片中花费最贵的一部，它的贫乏只不过是表面现象。有人把新现实主义的诞生归因于意大利当时普遍的贫困，这种解释是荒谬的。这部影片对“美术摄影”的蔑视实际上正是一种高超的技巧，创造了一种新颖的风格，这种新的风格很快在全世界各地被仿效。

《游击队》在表现盟军进展的六个阶段上是一篇悲痛感人的抗议书，一种对战争苦难的控诉，对那些听凭他们的士兵和游击队员在沼泽地里被屠杀的将军们的一种谴责。由于影片表达了人民的内心呼声，它超越了纪事的范围，而达到史诗的高度。

在《德意志零年》中，这种抒情的报道手法却显出它的局限性，因为罗西里尼离开了自己的故土，光靠一次单纯的访问根本无法充分表达出柏林在1946年的混乱情况。这部影片虽然诚挚感人，但仍然是一个外国人对一个城市和一个时期的所作的见证。

曾经作为他的人民的代言人的罗西里尼，这时又寻找新的途径。他摄制的《爱情》是安娜·玛格那尼的一出独脚戏。《圣·芳济的十一个故事》[①]也未能重现当年弗拉·安杰利科[②]的热情与高超的手法。这部崇尚宗教信仰的影片并未使好莱坞停止对《爱情》的谴责，说这部影片有渎圣主，并对罗西里尼大肆攻击，当时罗西里尼正为他新近结婚的妻子——英格丽·褒曼导演《斯特隆波里火山》这部在商业上并未取得成功的影片。

解放后，重要的影片不断涌现。阿尔陀·维加诺的《太阳仍将升起》采用浪漫主义的手法，在描写抵抗者的英勇斗争、有产者的腐朽生活和希特勒的残暴方面也许胜过《罗马，不设防城市》（但还赶不上《游击队》）。在《匪徒》一片的第一部分，拉都达描写了被俘的士兵回到破残而动乱不安的意大利的情景。勃拉塞蒂在《生活中的一天》里表现出他丰富的情感。德·桑蒂斯以情节曲折的《悲惨的追逐》一片开始

① 意大利原片名《圣弗兰西斯哥》。此片系根据意大利阿西斯镇的圣·芳济僧院的壁画故事摄制。——译者

② 意大利古画家，原名乔瓦尼·达·菲埃索勒（Giovanni da Fiesole 1337—1455）。——译者

他的导演生涯，这部影片展示了战争刚停止后的情景：强盗与法西斯党徒同渴望分得土地的农民之间的冲突。在《生活在和平的日子里》一片中，吕奇·藏巴用粗犷的笔调描绘那些被迫卷入战争的农民的悲惨遭遇。

维多里奥·德·西卡和柴伐梯尼拍摄的那部《擦鞋童》（描述罗马街头擦鞋儿童的戏剧性遭遇）粗看好象是《生路》的新翻版，它的重要性与真正反应只有在《偷自行车的人》、《温别尔托·D》和《米兰的奇迹》这三部影片完成后才显现出来，《擦鞋童》是这四部曲中的第一部。

在《偷自行车的人》一片中，一个罗马失业者找到一个必须有辆自行车的工作，当他正在张贴影片《吉尔达》的海报时，他的自行车被人偷走了。为找回他糊口的工具，他和自己的孩子在罗马街头奔波了足足二十四个小时，仍是一无结果。这则极其普通的社会新闻却在影片中变成一场悲剧，成了对某种生活方式、某一政权与失业现象（当时就有数以百万计的意大利人常年失业）的控诉。这部作品也是对人类孤独状态的自我独白，卡夫卡对这一独白的解释是不对的：影片的主人公不是遇到抽象的不可理解的阻碍，而是直接面对意大利的社会现实，这种社会现实自然会引起他（也会引起观众）的思想觉悟。

这种思想的觉悟在《米兰的奇迹》一片中表现得十分明显，在这部影片中，孤独已经让位于正在出现的团结。这个主题早在柴伐梯尼心中孕育，1940 年他在《电影》杂志上发表了这个剧本，那时他喊出“打倒战争”的口号是采用神话故事的小心口气来表达的。十年过去了，他采用了一种更深

入当时现实的手法。这部影片很受卓别林和克莱尔的影片的启发，它象一则寓言，含有社会要求的呼声，描写米兰的失业者对控制他们贫民区的“垄断大亨”所作的斗争。但是，虚幻的迂回表现手法使广大观众对《米兰的奇迹》一片中诗一般的隐喻不能完全理解。

《温别尔托·D》一片是以一些退休的小公务员的孤苦伶仃生活为题材，它描写一个品行高尚的老人被生活穷困所迫，企图自杀以了残生。但影片的结论不是表现在他的自杀未遂，而是表现在影片的第一个段落（退休的公务员在议会前面示威游行）上……柴伐梯尼和德·西卡合作的这四部影片组成了意大利社会的一幅画面，成为战后新现实主义最重要的作品。

新现实主义的第三位“大师”——鲁西诺·维斯康蒂此时重返电影界，着手拍摄关于西西里的三部曲《大地在波动》。但他只完成了《海洋的插曲》[①]，该片上映时被剪得七零八落（在法国尤其如此）。它叙述一个渔民家庭想挣脱鱼商的剥削，结果反而因此失去房屋与船只。生活使他们流离失所，然而他们的一个儿子终于领悟到基本的真理。维斯康蒂以一种奇妙的造型意识从现实生活里选择了一些演员，叫他们在类似非洲那样贫困的西西里背景中演出，例如那个在一间狭小的房间里从事家务劳动的少妇，其动作就表现得非常生动。

① 维斯康蒂原来计划拍摄的《大地在波动》包括三个插曲，分别描写西西里的渔民、矿工和农民的贫困生活，结果只拍了描写渔民生活的《海洋的插曲》。——译者

维斯康蒂由于未能完成上述三部曲，有一时期投身于戏剧工作。然而，那些认为一旦观众对抵抗运动与战争的兴趣消失之后新现实主义就将寿终正寝的人，事实证明是蹩脚的预言家。人民的潮流继续推动着意大利新现实主义向前发展，它的源泉是取之不尽的。

除了这“三位大师”之外，藏巴的影片时好时坏，在《生活在和平的日子里》之后，他摄制的《升平年代》用粗犷的真实手法再现了墨索里尼政权下十五年间西西里的小资产阶级的生活。在那些昔日的“书法派”中，索尔达蒂拍摄的《逃亡到法国》表现出他强烈的反法西斯情绪；拉都达以一种深受卡尔内影响的风格，在《铁石心肠》一片中热情讴歌了一个意大利女人同一名美国黑人士兵的爱情。在《波河上的磨坊》中，他表现了1900年左近工人们的斗争，更出色地显示出他的个性。卡斯戴拉尼最终也抛弃了矫揉造作的手法，在《在罗马的阳光下》和《春天》的影片中也以歹徒小说的那种生动和悲天悯人的笔法来叙述故事情节。

来自“实验中心”的新的一代，随着德·桑蒂斯、谢尔米和艾姆尔的出现而宣告诞生。桑蒂斯以其《艰辛的米》取得了巨大的国际声誉（尤其在美洲），该片描述农业临时雇工的生活，笔法热烈真挚，尽管有些场面过火或采用了一些戏剧的俗套。他的《橄榄树下无和平》在形式上更为细致，却未能赢得《艰辛的米》那样广泛的观众。

谢尔米因摄制《在法律的名义下》这部描述西西里岛及其黑手党的影片而出名。他那部《希望之路》如果在结尾时不是那样情节离奇以致不真实的话，很可能成为一部描写流

浪意大利各地的失业者的出色史诗。鲁西诺·艾姆尔原来是搞艺术纪录片的，他在《八月的星期天》中，用感人的细致描写，表现一些罗马的家庭在海滩上度过星期天的各种喜怒哀乐的情景。

仅仅五年时间，新现实主义就为意大利电影打开了重要的国外市场，这是那些采用《卡比利亚》一片的风格制作的大场面罗马故事片（最好的一部是勃拉塞蒂的《法比奥拉》）所未能办到的。无论人们怎样说，意大利的公众喜爱这个新流派是确凿无疑的。意大利的影片产量猛增到年产100部左右，同时好莱坞已不能再垄断意大利百分之九十的放映节目。新现实主义充满活力，能够不断更新，日益多样化，并且使那些伪充为新现实主义的作品（如杰尼那的《沼泽地的姑娘》）相形见绌。到了1950年左右，这股浪潮越过国界，为许多国家提供了一种新的导演手法，也因此而涌现出一些国际知名的明星。

由于明星制的到处泛滥，好莱坞控制着一部分的影片生产，严格的检查制度造成创作的贫乏，某些制片方式的僵化和商业化——这一切都造成了1955—1958年间的电影危机，使许多企业破产，艺术的进步停顿。

1950年后，新现实主义又产生了新的一代，它以安东尼奥尼、费里尼、利萨尼、马西里等人为代表，而老一代的导演们则各有不同的机遇。

罗西里尼孤芳自赏。尽管他的《欧洲51年》情节颇为感人、他的《意大利游记》描写极为详细，但是这两部影片比起《游击队》或《罗马，不设防城市》来要逊色得多。此后

他从远东带回《印度》一片，又以《德拉罗弗尔将军》一片回到战争年代的题材。

维斯康蒂又回到电影界，拍了《情欲》一片，这部影片根据作家波阿托的小说改编，描写一个发生在意大利统一时期的爱情悲剧，是一部令人想起1860年间“点彩派”画家（tachistes）和裘舍普·维尔迪[1]的音乐的影片。片中死亡与爱情，情欲与背叛的合唱就象是一出因其现代性而与新现实主义有联系的歌剧那样被发展到最高潮。维斯康蒂在拍了那部颇有争议的《白夜》之后，又以《罗科和他的兄弟们》（1960年）这部新现实主义的悲剧达到他的新的艺术高峰。此后他又拍了内容极为丰富的《豹》和描写一个类似厄勒克特拉[2]那样女子的《桑德拉》。

一条社会新闻启发了柴伐梯尼和德·桑蒂斯来拍摄《罗马11时》：为了应征一个雇员的位置，二百名妇女挤在一个楼梯上，楼梯因经受不住重量倒塌，好几个妇女遇难死去。老导演杰尼那曾以此事件为出发点，拍了一部很庸俗的影片《三个被禁止的故事》。柴伐梯尼和德·桑蒂斯在年轻的记者艾里奥·贝特里的帮助下，对此事作了细致的社会调查，然后写出剧本，描写十个妇女受命运的驱使汇集到事件发生的地点，然后又分散到各个不同的方向。《罗马11时》这部影片百分之九十是在摄影棚里拍摄的，由意大利优秀的演员演

① 意大利歌剧作曲家（1813—1901）。—— 译者

② 古希腊悲剧作家欧里庇得斯和索福克勒斯分别创作的同名悲剧中女主人公，她与其兄一起，为报父仇而殉身。—— 译者

出，它由于表现失业妇女的不幸遭遇，使新现实主义达到又一高峰。

这次大胆的尝试成功之后，德·桑蒂斯要等待好几年之后才能在南斯拉夫拍摄一个他久已萦绕心头的动人题材：《一年长的道路》。在此之前，他在《安娜·赛契奥的丈夫》一片中，描述了那不勒斯城的生活和一个红颜薄命的妇女。此后他回到他的故乡丰迪，拍摄了《在恋爱的日子里》这部充满热情的田园情史，在《人与狼》一片中他描写山地人民的贫苦生活。但是，由于拍摄时受到种种限制，上述影片没有一部比得上《罗马 11 时》或《悲惨的追逐》。

柴伐梯尼由于他倡议的《城市里的爱情》这部集锦片把新现实主义提高到一定高度，这部影片是他要求五个新兴的导演（安东尼奥尼、利萨尼、马西里、蒂诺·里西和费里尼）在拉都达的指导下不用布景、不用专业演员来重现真实的事件。蒂诺·里西尖锐地显示了一次民间舞蹈中发生的悲剧与喜剧；利萨尼描写了妓女们的生活；费里尼讲述一场粗暴撮合的婚姻产生的恶果；马西里通过影片中的女主人公再现了一则社会新闻（一个妇女迫不得已抛弃了自己的孩子）；安东尼奥尼则走得更远，要求几个人物“再来”一次自杀未遂的情景。这种集锦片很可能推动新现实主义走向法国人称之为“真实电影”的道路。

作为影评家、电影史家、理论家、客串演员、编剧、卓越的纪录片作家（如《南方游记》）的卡洛·利萨尼是在 29 岁才开始导演生涯的，他导演了《注意匪徒！》一片，由当时还未出名的年轻女演员季娜·罗洛勃丽季达主演，片中有描述

热那亚地区抵抗运动的一个插曲。此后，利萨尼根据普拉托里尼的小说拍了他的杰作《苦难情侣》。这部情节复杂、手法巧妙、内容感人的影片以一种受理性节制的热情重现了法西斯主义猖獗之时佛罗伦萨一条小巷的生活。《世界末日之夜》一片表现黑衫党徒在荒凉的街道上捕人的情景，这部影片是一部杰出的电影作品。

马西尼在集锦片《城市里的爱情》中开始导演工作时年仅 23 岁，他的第一部成功之作为《放逐犯》，叙述 1943 年 9 月意大利政局剧变中一桩恋爱的和社会的激烈冲突事件。这部作品充满真挚的感情和激情，显示这位年轻导演的才华，但他还要等待五年之后，在《海豚》一片中才再次获得表现自己的机会。

弗德里科·费里尼原先是漫画家和新闻记者，1943 年后是罗西里尼、谢尔米和拉都达的大部分影片的编剧。拉都达邀他参加《杂技之光》的导演工作，这部影片在伤感、苦涩的幽默上已带有浓厚的“费里尼色彩”，费里尼以这种幽默描绘一些在意大利城镇中巡回演出的杂耍艺人的悲惨生活。

之后，费里尼利用他当年绘制连环画的经验，拍了那部不同寻常的《白酋长》，描写一个连环故事画的女读者遇上了自己梦想中的白酋长，又发现一个胆小如鼠的人（由阿尔培托·索尔蒂以罕见才能扮演）。《浪荡儿》（Vitelloni）这部影片记述一些青少年的生活。在费里尼的家乡里米尼，一帮年轻人手头上有些零钱，成天在街头游荡，吃喝玩乐，消磨时光。这部影片很有些契诃夫某些短篇小说的气息，它塑造的社会典型与当时的社会现实如此吻合，而“Vitelloni”这个意

大利词在法语中就被用来专指资产阶级中的那些“无业游民”。

《道路》一片的成功为费里尼赢得的国际声誉，使他与前辈的最杰出大师们不相上下。这部影片的风格与前有些不同。片中的社会背景不大明显，这是因为影片的主人公们是些在大路上流浪的艺人（杰尔索米娜由季奥丽爱塔·玛茜娜扮演，藏巴诺由安东尼·奎恩扮演，伊尔·玛托由理查·巴塞合尔脱扮演）。按照意大利蒙面喜剧的传统手法，人物的特色得到加强。最后，在这部影片中，某种“超现实主义”的倾向（这在《浪荡儿》一片中已可看到）连同某种神秘主义的倾向一起被加强了。

尽管这部影片在某些方面令人感到不舒服，充满着“理智主义”的气味，它却能震撼为数最多的观众。虽然，伊尔·玛托这个人物显得太做作、太脱凡俗，藏巴诺与杰尔索米娜这两个人物却远超出他之上，各自形成两个（不幸）普遍存在的社会典型：一对夫妇，女的被当作商品，由她的丈夫买去，象一个动物似的受虐待……

《骗子》一片在商业上成就不大，它以那些棚户居民，即一些象狼那样生活和死去的小拐骗手，作为悲惨的主人公。这部影片同果戈理的《死魂灵》构思相仿，故事带有苦涩味，但迄未达到绝望的地步。在《卡比利亚的夜》一片中，季奥丽爱塔·玛茜娜扮演一个满怀希望的富于战斗性的妇女，影片结束时，这位“女堂吉诃德”虽然受尽欺凌，一无所有，但依然对生活与人们充满信念。

获得巨大成功的《甜蜜的生活》表现上流社会无法摆脱

死神的恐吓威胁，一直被现代生活中的忧虑不安所左右、所纠缠。继此之后拍摄的《八部半》是一部象吐露内心隐秘的作品，很似虚构的自传，情节繁多，表面上看来似乎很混乱，却安排得颇具匠心。费里尼此后又回到对妇女生活情况的研究上，和他的妻子玛茜娜拍摄了《朱丽叶与精灵》，描写一个资产阶级的女人遭到丈夫的欺骗，精神迷惘，陷于离奇古怪的象“圣·安东尼的诱惑”[1]那样的梦境中，最后才觉醒过来。

米开朗基罗·安东尼奥尼是由《电影》杂志和“实验中心”培育成导演的。他曾做过编剧，当过马塞尔·卡尔内的助手，拍过纪录片（《清洁的都市》、《甜蜜的谎言》），他最初摄制的故事片《一个爱情的故事》是在米兰资产阶级的背景展开的。在《被征服的人》（描述青年人悲惨经历的三个故事）和《女友们》（根据巴威塞的一篇小说改编得很美的影片）中安东尼奥尼始终停留在中产阶级的立场上。他的笔调与风格很富个人特色，他那不受拘束的尖锐描写，紧张的节奏，他那种带同情的“间离效果”，加上他更多地研究平民之外的其他阶级，这一切都丰富了新现实主义。后来，他在《呐喊》一片中转向平民阶层，通过一个走投无路的流浪汉的遭遇描绘了现代意大利的一幅悲惨图画。

《奇遇》一片表现一个发生在利帕里群岛和西西里岛上的奇特的探索。一对男女寻找他们失踪的女友，结果却发现了另外的事情。笔调忽冷忽热，若即若离，惟妙惟肖地再现现

① “圣·安东尼的诱惑”，意指受到魔鬼的诱惑。法国作家福楼拜曾以此为题写过长篇小说（1874）。—— 译者

代人的焦虑状态。安东尼奥尼继续用这种笔调在《夜》一片中描写米兰一对富裕的资产者夫妇互不了解，终于分离。《蚀》这部影片和前两部构成一种三部曲，它的主题是一个妇女（莫妮卡·维蒂扮演）幻想的破灭，她最初以为自己爱上了一个年轻而自私的金融家（阿兰·德隆扮演），后来她孤苦伶仃地独居在令人窒息、荒凉的罗马。《红色沙漠》一片色彩华丽，有些画面几近抽象，由《蚀》片同一女演员扮演一个由于内心苦恼，更因腊万纳郊区的工业萧条而患歇斯底里的女人。

由于他们的辉煌成绩，费里尼和安东尼奥尼在 1955—1965 年间跻身于当时世界名导演的前列。

拉都达靠他那部平淡无奇的影片《安娜》在商业上大获厚利之后，也拍了一部他最佳的影片《外套》，该片把果戈理的一篇小说里的故事情节移植到今天的意大利。柴伐梯尼是这部给新现实主义引进一种抒情风格（这在《米兰的奇迹》和费里尼的影片中也都可以看到）的作品的编剧。拉都达此后又满怀热情改编了季奥瓦尼·维尔加的作品，摄成《卡拉伯尔的牝狼》，又在《康达里娜》一片中描绘一个过于富有的青年女子的可悲结局。

在前“书法派”的其他成员中，马里奥·索尔达蒂满足于拍摄大量商业性的产品，只有那部根据莫拉维亚[1]原作改编的杰出影片《外省女郎》是例外。

雷纳托·卡斯戴拉尼拍了他最佳的影片《两文钱的希

① 莫拉维亚（1907— ）：意大利著名作家。—— 译者

望》。这部影片的剧本是他从维苏威火山边上的一个穷苦山庄的居民口述中直接记录下来的。这部真实、激烈而带有揭露性的作品蕴含着人的热情，这种热情正是他那部具有“书法派”那种豪华而冰冷的特点的《罗密欧与朱丽叶》以及他后来导演的那些平庸影片所缺乏的。

在藏巴导演的大量影片中，应该提到的是他那部描述天主教民主党统治时期情景的《升平年代》。谢尔米先在他的《铁路员工》一片中担任主角，后来又在《稻草人》中，稍为改头换面，也扮演了这类角色，之后，他摄制的《意大利式的离婚》和《被诱骗与遗弃的女人》两部影片在商业上获得极大的成功。

爱德华多·德·菲利波原是那不勒斯著名的戏剧作家（他是名噪一时的斯卡尔贝塔的儿子），长期以来曾作为电影演员，把一部分戏剧传统带到意大利电影中，后来，他成为导演。他最成功的影片是《那不勒斯的百万富翁》和《那不勒斯人在米兰》。

自从《终点站》一片失败之后，德·西卡拍了一部由六个故事组成的集锦片《那不勒斯的黄金》，其中应该提到妓女的故事和一个孩子的埋葬，通过该片还发现了一位新的女明星——索菲娅·罗兰。《屋顶》一片是德·西卡根据柴伐梯尼的一个题材拍成的，这部影片真诚而勇敢地提出房荒问题，可是在形式上却刻板地模仿了《偷自行车的人》的程式。继这一新的努力之后，这位导演又拍了几部在商业上获得成功或失败的影片，但自 1955 年以后，他未能拍出一部接近于他战后成功之作的影片。

在1955—1958年不景气时期里，因循守旧、闹剧式的现实主义、新书法主义、由“白色电话片”改头换面的民粹主义作品（如《面包、爱情与幻想》），到处泛滥，另一方面严厉压制知识分子的检查机关对影片的大事删剪，又消灭和糟蹋了许多人才与题材。

为了继续成长，新现实主义这棵大树就必须向四面八方伸出枝杈，使它的样式与风格多样化。这个学派在1959—1960年间已由维斯康蒂、费里尼、罗西里尼、安东尼奥尼等人的成功证明其蓬勃的生命力。另一方面，许多新的人才（朱尔里尼、弗兰塞斯科·罗西、艾尔玛诺·奥尔米、V．德·塞塔、艾里奥·贝特里等人）又形成了一个新现实主义的“新浪潮”。

法　　国

在战争结束后头几年中，法国电影扩大了它的声望，并在各国际电影节上获得了胜利。1947年对法国电影来说是伟大的一年，因为它带来了《沉默是黄金》、《安东尼夫妇》、《法勒比克村》、《情魔》、《该死的人们》和《夜之门》这些影片。

通过《夜之门》这部最引起争论的影片，马塞尔·卡尔内给法国电影徘徊于十字路口的这一年提供了一部最有特征的作品。影片以简明的笔法，勾画出通敌分子、保安队、战争暴发户、民兵和从伦敦归来的令人厌恶的投机商的面孔。尽管片中那种诗篇式的“开端”与“插叙”手法已嫌陈旧过时，

但它却十分有力地描绘出巴黎的平民区和那些狭窄的、令人不断想起当年惨遭枪杀的人质的牢房。这种现实性不为那些首轮影院所喜欢，从而使这部摄制费巨大的影片在收入上遭到失败，以致有人以此为借口，要求法国电影减少它的“阔绰排场”。

事实上，《夜之门》这部影片的主要角色，与其说是那个流浪汉所体现的“命运之神”，不如说是解放后严冬的巴黎。《情魔》以1918年的巴黎郊区为背景。比埃·博斯特和让·奥朗什根据年轻的雷蒙·拉狄盖[①]写的一部自传体小说改编成剧本，由奥当·拉哈导演成影片。法国十年来最杰出的男演员杰拉·菲利普和女演员米歇尔·普莱斯勒在片中扮演一对可怜的情侣，他们的毁灭不是由于“命运之神”作出的一个难以理解的判决，而是由于一场作者猛烈加以抨击的战争带来的后果。

雅克·贝盖尔以另一种完全不同的风格，导演了他最佳的影片《安东尼夫妇》，表现一对年轻夫妻的私生活，热情歌颂法国工人的健壮、愉快的可爱形象。片中那张失而复得的中奖彩票是被用来作为表现人物个性的引子，室内情景的描写在片中虽很显著，但它更多地是被典型人物的创造所超过，因此那间狭小的房间实际上是同外部世界相通的。

雅克·贝盖尔这部影片虽是一部故事片，可是它比乔治·卢吉埃的那部美丽的半纪录性影片《法勒比克村》却更接

① 法国作家（1903—1923）：著有《情魔》和《奥雷尔公爵的舞会》两部长篇小说。—— 译者

近于一个有显明特征的现实。后一部影片是一部按照四季更迭的节奏描写牧场诗意生活的影片，它所描绘的卢埃格的农民形象可与勒南兄弟[①]所绘的古画相媲美，这是因为这些农民都被表现得很真实朴素，并且因为他们都属于另一个世纪的缘故。但片中那个小庄园却过分显得同整个时代相隔离，使这个牧场故事好象是发生在父权时代，尽管细节表现得很确切，却没有因此使整部影片脱去乌托邦的色彩。

雷内·克莱尔所导演的《沉默是黄金》是他离开巴黎十五年来所摄影片中最杰出的一部。这部新的《太太学堂》[②]，这个唐璜（莫理斯·许伐利埃饰）对他晚年到来的独白，超出向1908年电影致敬的范围，显示出很多的激清和人的热情。

尼古拉·威特莱为了表现1900—1914年的升平年代，用一种灵活而有力的蒙太奇手法把一些旧的新闻片剪接在一起，揭示此一时期的一些内幕情况。人们看到在裙带花边的缤纷飘舞下，阴暗的战争风云正在法国参谋总部酝酿着；撒在枪枝上的花瓣以一种明显的寓意，结束了他的影片《1900年的巴黎》。

法国电影中描写室内情景的潮流也表现在《最后的假期》里，这是纪录片导演罗歇·莱昂阿特拍摄的第一部故事片，片中他极为真实地描写朗格陀省一个大庄园的末日情况。在让·谷克多最好的一部影片——同时也是他最好的戏剧

① 法国17世纪三个有名的画家，勒南·安东尼善于绘一般人物；勒南·路易擅长乡村风景画；勒南·马太专绘神话人物。——译者

② 莫里哀创作的喜剧。——译者

——《可畏的父母》中，室内描写变成了与世隔绝；情欲和邪恶在一间资产阶级的令人窒息的房间里愈来愈激化地展开；片中的主人公们象在一出通俗悲剧中那样，在激动的感情支配下，走向不可避免的自杀结局。

然而，此时的法国电影正经历着一场严重的危机。由于1946年在华盛顿莱昂·勃鲁姆和美国外交部长贝尔纳斯签署了一项协定，作为援助欧洲的马歇尔计划的前奏，法国的电影企业因此一蹶不振。在这项协定签署之后，法国影片的收入下跌到只占影院总收入的38%（而在1938年占65%，1943年则为85%，好莱坞的收入却超过50%；同时，政府的征税率高达票价的45%。于是，出现了一个公共舆论的运动，由于“保卫法国电影委员会”的努力，迫使议会通过一项“援助法案”，这才使得电影生产恢复元气，迅速达到年产近百部的水准（战前平均年产120部）。

物质上的困难迫使一些制片人重拍过去一些获得成功的题材或者抄袭好莱坞的式样。象《逃犯贝贝》和《雾码头》这类苦涩的、脱离时代的题材成了仿制的对象。特别是伊夫·阿莱格雷和他的编剧西居也是捡起这种破烂，摄制了《昂维斯的黛黛》和《如此美丽的小海滨》，片中文艺娼妓和杀人的哲学家大谈生活的丑恶；在另一部《驯悍记》中，他们对妇女的堕落提出了控诉，可是却把使她们堕落的人轻轻放过。

在《铁窗之外》（又名《马拉巴监狱》）这部法意合制片里，雷内·克雷芒也采用了《雾码头》里的题材，把它移植到意大利热那亚贫民窟的凄惨背景中来演出。马赛尔·派格里埃洛从一片瓦砾的勒阿佛尔港中选择了唯一风光绮丽的地

方，作为背景，拍了《城中一行人》一片，不自觉地替那种污蔑工人是醉鬼或杀人犯的谎话作了宣传。尽管这些“黑色片”在形式上不同，它们的创作者都有真诚的愿望，它们却都不脱俗套的作法，都是在那些深信悲惨结局可以赚钱的制片商的鼓励下制作出来的。

H．G．克鲁佐是当时“黑色片”最杰出的作家。在他的《巴黎警察局》中，平庸的侦探片“悬念”因音乐咖啡馆的生动描写和细致的摄影技术而得到充实。他企图把《曼侬》一片成为一幅描写当前青年一代、表现一种相反的道德观念的巨大图画。这部影片系根据18世纪的一部著名的小说，自由改编为一个现代化的故事。片中的戴·格里厄是法国国内武装部队的一个志愿兵，以后变成了逃兵、商人、妓院老板，最后成了一个杀人犯和奸尸者。片中的主要效果更多地是建立在耸人听闻的社会新闻上，而不是建立在法国现实生活上。《曼侬》这部影片曾被人们寄予很大希望，但上映后并不怎样卖座，这时“黑色片”由于它们的矫揉做作已为观众所厌倦，很快不流行了。

有些导演寻找别的出路。谷克多以《美人与野兽》一片，几乎单枪匹马地继续1942年的神怪片浪潮，这是一部豪华的芭蕾舞剧片，画面模仿荷兰的绘画。但他以后编导的《双头鹰》、《鲁依·布拉斯》、或采取二十年前《诗人之血》一片里的魔术手法摄制的《奥尔菲》，都没有获得同样的成功。

不论是出于本意，或者由于被迫，有些导演被本世纪的太平盛世所吸引。克鲁佐编导的喜剧片《米盖特和她的母亲》没有获得成功。雅克林·奥特利取材于柯莱特的笑剧拍

了他那部情节猥琐的《琪琪》和《米朱》。克劳德·奥当—拉哈在《请你照料阿梅丽》中把费杜创造的1900年木偶的动作更加强表现出来，并且把原来一出通俗喜歌剧变成了对法里叶总统统治下的法国社会的一种激烈抨击。

法国电影此时颇有形成一个新的喜剧学派的希望。1933年皮埃尔·普列维和雅克·普列维以他们的《胜利在望》一片中那种颇有诗意的疯狂动作，似乎已为这一学派作了先驱，但在《再见，莱奥纳尔》（1943年摄制）和《惊险的旅行》（1946年摄制）中，由于种种阻碍使他们无法重现前一影片中那种奇妙的轻松愉快的气氛。

巴黎蒙马特尔区的歌曲作家诺埃尔—诺埃尔曾于战前拍过一部新的“士兵喜剧”，名叫《阿特玛伊》，上映后获得不同程度的成功。他在那部巧妙的、由若干滑稽场景组成的《讨厌的人》里，杰出地表现了他的戏谑和吸引人的老好人的性格。然而要形成一个可与1910年的学派相比拟的喜剧学派，需要的不是几个分散的人物，而是数目很多的影片。在这方面，幸而不久出现了演员兼作家的雅克·塔蒂。

1950年左右，当战后时期结束、朝鲜战事刚开始之时，法国电影还在十字路口徘徊。许多杰出的电影工作者处境十分困难。卢吉埃被迫缄默，布莱松一言不发，无论格莱米永在《白色的爪》中，还是卡尔内在《海港的玛丽》中，都未能在被迫接受而非自己选择的题材中充分表达出他们的思想。

路易·达更的《曙光》一片，如果其含义为人们更好地所理解，它的导演此后能正常地继续他的事业的话，很可能在1949年成为法国新的现实主义的一件划时代的大事。在此

之前他拍了《布更冈兄弟》这部带有被改编的原小说中浓厚民间气息的影片，到《曙光》一片，人民才成为真正的主人公，这部影片描写煤矿工人在矿工宿舍里、地下坑道里和在黑黝黝的矿碴堆积成山的工业平原上生活和劳动的情景。对工人们的信念在这部作品中表现得极为突出。

同样的信念也以不同的形式表现在《魔鬼的美》一片中。在这部新的《浮士德》里，雷内·克莱尔以一种隐喻的方式（也许过于隐晦），提出了1950年一个至关重要的问题：在未来原子战争的大屠杀中人类的命运问题。杰拉·菲利普在饰演骑士亨利这个角色上很有个人特色，他战胜了魔鬼靡菲斯特（米歇尔·西蒙饰演），战胜了他的专制、残杀和诡计多端的骗局。

这些影片的作者最后都断言，人类能够成为自己的主人，能够掌握自己的命运，正如可以掌握宇宙一样……

在意大利，优秀的影片是以新现实主义这个流派为中心，而在法国，杰出的影片各树一帜，再也不象1935—1945年间那样阵线分明。尽管面临题材上与物质上的困难，巴黎学派还是继续发出光彩，它的声望，由于它的创作家们被一种人道主义联系在一起而更增大，即便是那些“黑色片”，悲戚怨恨并不排斥内心的宽宏大量。

虽然法国没有象意大利那样生产一些充满激情、带有战斗气息的影片，可是它却摄制了数目众多、种类不同、手法巧妙、精雕细琢的影片，这些影片共同特点是都有人道主义思想，形式上力求完美。

1950年之后，“黑色片”的潮流又卷土重来。派格里埃洛

在《死水湾的情侣》一片中表现了社会的冲突之后，同年轻的夏尔·布拉邦合作，大胆而真实地改编了萨特的反种族主义的话剧《可尊敬的妓女》。在《奇迹只发生一次》这部影片里，伊夫·阿列格莱谴责战争使情人分离，而在《社会中坚》一片中则描写那些建造一个大水坝的人。这部影片虽然手法不大高明，但在表现感情的真实上还是比那些称为“精制”的影片如《疯女郎》或《骄傲的人们》，要高出一筹。

H.G.克鲁佐根据乔治·阿尔诺的小说和他在拉丁美洲居留的经验拍了他最好的一部影片《恐惧的代价》，描述一辆满载炸药的卡车由两个歹徒（伊夫·蒙当与夏尔·伐乃尔饰演）驾驶，一路经历种种惊险的故事。这部情节紧张激烈的影片没有令人难受的“悬念”片的俗套，而是对“社会黑帮”和石油垄断寡头作了批判。克鲁佐后来摄制的三部影片：《邪恶的人》、《间谍》和《真相》标志着他又回到他侦探片的老路，其中《间谍》一片充满令人不安的情调，《真相》一片则使碧姬·芭铎这位金发女郎第一次饰演一个戏剧性（闹剧式）的主要角色。

安德烈·卡叶特在拍了一系列不重要的影片之后，和编剧夏尔·斯派克合作，拍了一套“司法片”，他们通过法院的一些“著名案件”，为当代法国描绘了一幅颇为广泛的图画（《洪水之前》、《审判完毕》、《我们都是杀人犯》、《黑色档案》）。这四部影片中的最好的一部是《洪水之前》，它不仅触及青年人的犯罪问题，而且描写了朝鲜战争期间有产阶级个人主义达到疯狂的地步。安德烈·卡叶特后来转到描写“内心反省”的平庸影片（《以眼还眼》、《双面镜》）。在《横渡

莱茵河》一片中，他虽然又回到“社会片”，但并未获得多大成功。

《四海之内皆兄弟》一片是以克鲁佐的剧本为基础的，克里斯兴·雅克在这部影片中热情颂扬了超越国界之上的人类大团结。在此片之前雅克曾拍了他的杰出影片《郁金香方方》[①]，创造了一个达塔尼昂[②]式的人物（杰拉·菲利普饰），描写他拔剑而起，反对那些拥护贵族战争的人们（也反对那些拥护按电钮的战争和“奇怪的战争”[③]的人）。

勒·夏诺阿编导的影片为数极多，他曾在《逃学》一片中塑造一个很有典型意义的小学教员形象，在《没有留下地址》这部影片里（它在国外比在法国国内更得好评），他出色地描绘了巴黎的社会面貌。后来他继续拍了《逃亡者》、《劳伦大夫的病例》等分析现代社会问题的影片和那部获得巨大成功的喜剧片《爸爸、妈妈、女仆和我》（与罗培·拉姆欧合作），之后，他又拍了一部重新改编的《悲惨世界》。

雅克·贝盖尔在《七月的约会》里的描写仍然很肤浅，但是《金盔》一片却以它的结构严谨、造型优美而颇有价值。这位导演后来摄制的影片不是出于自己的选择，而是被迫接受的，如侦探故事片《不准碰这笔钱财》、《亚森罗苹》或轻松喜剧片《吊架街》。甚至连他那部雄心勃勃的《蒙巴那斯街十九号》也非自愿。直到他过早故世的前夕，拍摄的《洞穴》才

① 此片在我国上映时译为《勇士的奇遇》。—— 译者

② 大仲马小说《三个火枪手》中的主人公。—— 译者

③ 指第二次世界大战初英法对德宣而不战的战争。—— 译者

再次显出他的才华与气魄，他的逝世使法国失去一位优秀的电影艺术家。

《蒙巴那斯街十九号》一片本该由麦克斯·奥弗尔斯导演，可是他却在1957年在许多国家从事导演工作之后去世。奥弗尔斯是在德国培养成电影导演的（1932年摄制《黎伯莱》），此后他的作品总是带有表现主义的色彩和过多的奇特形式。在1930—1950年间他摄制的质量差异很大的影片中，显示出这位导演具有丰富的感情（如1934年在意大利摄制的《众人之妻》；1936年在法国摄制的《软心肠的敌人》；1948年在美国摄制的《陌生女人的来信》）。为了导演根据莫泊桑原作改编的《快乐》，他又定居巴黎。在这部影片里，他把法国印象派画家的手法同富丽堂皇的德国装饰艺术糅合在一起，在感情上要比《轮舞曲》里那种忧郁而颇令人难受的放肆表现真实得多。在麦克斯·奥尔弗斯故世前拍摄的那部风格泼辣的影片《洛拉·蒙戴斯》中，尽管存在着明显的缺点（有些是由于高成本合作制片造成的），他还是表现了他的才华。这部超乎常规的影片并不拘泥于历史真实，而是富于探索与发现的精神，而这也正是过去先锋派追求的目标。

法国电影的繁荣也使让·雷诺阿回到巴黎。他在孟加拉拍摄的《河》色彩十分和谐完美，但是对印度的观察仍停留于表面。他在意大利拍摄的《金马车》色彩更为壮观，至今但是电影与戏剧相结合的一个杰出的试验，它更多地采取了意大利蒙面喜剧的形式，而不是靠自己的构思（或者梅里美的原作精神）。在巴黎拍摄的《法兰西康康舞》画面具有印象派的风格，这部影片大大超过约翰·休斯顿的《红磨坊》。影

片在分析蒙马特尔作为国际游乐地点上独出心裁，但在这种表面上是善意的分析中，却透露出作者的轻蔑和某种尖锐的批判。这部影片在质量上超过了他后来摄制的《艾伦娜和男人们》、《草地上的午餐》或《高德里埃博士的遗嘱》，但不如《被捉住的下士》。

雷内·克莱尔在《夜来香》一片中力图再现《党同伐异》那样的喜剧气氛，但没有成功。在他那部怀旧之作《大演习》中，克莱尔通过一些表面看来琐碎的事情，尖锐显明地抨击了所谓“太平盛世”的神话，之后，他又把热烈的人道主义紧密地融合于《百合门》一片中。

马赛尔·卡尔内在《朱丽叶特或梦的解答》这部童话剧中表现了一种痛苦的沮丧，但在那部根据左拉原著自由改编的影片《黛莱丝·拉甘》中却表现出某种勇气。他的《巴黎的空气》堪称他作品中的转折点，然而直到他选择了自己喜爱的题材，拍摄《弄虚作假的人》之前他一直无所作为。后一部影片描绘了一些年轻人的友谊，是一部杰出的作品，也是一部商业上获得成功的作品。

由于制片业荒谬的“经营规则”，使格莱米永一直无所事事，在他临死前十年中间除了那部杰出的《一个女人的爱情》之外，迄未能再导演另一部长片。路易·达更不得不去奥地利导演《漂亮的朋友》，这部影片在完全忠实于莫泊桑原作的情况下，充分表现了它的时代感。此后，他在罗马尼亚拍了《草原烈火》，又到德国拍摄根据巴尔扎克原著《搅水女人》改编的《女野心家》。

克劳德·奥当—拉哈因《红色旅店》一片大获成功，这

是一部带有伏尔泰式的强烈讽刺性、嘲笑闹剧与“黑色片”式样的影片。这种大胆的作法使他在致力于改编柯莱特[①]的《青苗》时招来攻击。在奥朗基和波斯特的协助下，他导演的《红与黑》勾勒出查理十世复辟时期一幅广阔而朴素的社会画面，当然，影片并未完全照搬司汤达的原作，只是以真挚的热情再现了原作的爱情悲剧。奥当—拉哈接着拍了他最为成功的影片《穿越巴黎》，这是一部激烈而充满愤怒的影片，由迦本和布尔维尔主演，描绘了德军占领时期巴黎的情景。

雷内·克雷芒试图每部影片都有所革新，在《禁止的游戏》中他达到了这一目的，这部影片系根据法朗索瓦·布瓦叶的一篇短篇小说由波斯特和奥朗基改编成剧本，它强烈地谴责战争的恐怖和在两个儿童身上造成的创伤。这部影片获得全球的声誉，使克雷芒列名于法国电影大师之中。《里波阿先生》是一部杰出影片，对复杂的心理作了巧妙的描写，菲利普的演技极为出色。根据《小酒店》改编的《谢尔蕙斯》，由于博斯特和奥朗什的协助是一部忠实于原作经过仔细推敲改编得很巧妙的影片，使人想起左拉和他的《鲁贡玛卡家族》[②]。由于克雷芒追求形式的尽善尽美，就象用电脑精确推算出来一样，使他几乎陷于学院派的泥坑而不能自拔。这种

① 柯莱特（Gabrille Colette 1873—1954）：法国女小说家，曾获龚古尔兄弟文学奖。—— 译者

② 左拉写作的由二十部小说组成的长篇巨作，类似巴尔扎克的《人间喜剧》，以研究一个家族的历史为名暴露法国社会的黑暗，对法兰西第二帝国时代作了激烈的抨击。《小酒店》是其中的一部小说。—— 译者

对形式的追求使他的影片《太平洋堤坝》、《阳光普照》或《活着多么快乐》的质量大受损害。

罗贝尔·布莱松显示他是法国电影大师之一。由于他不再同意他初期拍片时的那些“妥协”(雇用戏剧演员与采用文学对白),使他在很长一个时期内远离制片厂。他的严格道德标准和酷爱古典主义的完美手法,使他采用倍尔那诺斯的作品,摄成《乡村牧师日记》,这部影片使人感到象灰烬中的火炭一样灼热。经过长时期的思索之后,布莱松终于拍出了他的杰作《死刑犯越狱》。在这部影片里,布莱松充分发挥了他的艺术才能,他把整个故事表现为一个人被单独囚禁在只有几件物品的白色牢房里,这位导演不仅没有因此走到抽象化的死胡同去,反而通过声音以及一些简单的背景,再现了里昂在1943年的气氛、纳粹占领下的暴行、抵抗运动的英勇气概、人质的殉难以及法国人的团结一致。布莱松在《扒手》一片中又表现他的风格和一丝不苟的精神,片中那位误入歧途、最后醒悟过来的孤独的主人公有时同《拉斯科尔尼科夫》[①]中主人公的思想经历颇相类似。继那部崇高朴素的《圣女贞德的审判》之后,布莱松接着拍了《巴尔塔扎尔的机遇》一片,展示了众多的典型人物和戏剧性的情景,描写一头驴和几个人的故事。

出身于游艺场演员的雅克·塔蒂是一个集编导演于一身的作者,他第一部影片是《节日》,片中他扮演一个乡村邮递

① 罗伯特·维内1923年导演的影片。——译者

员，想在诗意的环境中模仿美国人的侠义行为，在一个典型的法国乡村中的主保瞻礼节日上大显身手。在《于洛先生的假日》中塔蒂塑造了一种新的典型：一个瘦长笨拙而又多愁善感的傻小子，把他的岁月时光和迟钝的注意力消磨在小资产者常去的海滩上，沉溺在海水浴的乐趣之中。塔蒂在该片中把他的洞察力同哑剧的艺术和一种巧妙的声响组合结合在一起，故意含混不清的对话被用来作为声响组合的一个构成因素。

塔蒂的沉着达到了“不动声色”的深度，这在《我的舅舅》一片中可以看到，该片批评了那种爱机器胜过人的生活方式，阿尔贝勒一家就是过着这样的生活，他们居然心满意足地住在一个到处装有电子管和空气调节设备的地狱里。

在难演的喜剧片中，罗培·第利和诺贝尔·卡尔博诺都未能实现他们的诺言，但到 1960 年之后，出现了演员兼作家皮埃尔·埃泰克斯以一种类似的演技承继了马克斯·林戴的传统（如《求爱者》、《约戈》）。

尽管影片数量和种类繁多，法国电影在 1957—1958 年间却表现得明显地贫乏无力。它的锋芒似乎已被长时期对知识界的压制和电影企业本身的陈规陋习所磨平了。

从 1945 年到 1955 年，在制片业中只有那些年逾四十的电影工作者被提升为导演，这种规定也有极少例外：如伊夫·向毕（他的最佳影片为《大老板》和《英雄们累了》），安德烈·米歇尔（作品有《三妇人》，根据莫泊桑原作改编，和《女巫》），特别是亚历山大·阿斯特吕克。这位年轻的影评家

在20岁时因提出“摄影机自来水笔”[①]的理论而出名。他导演的第一部影片是一部以细致、饱含热情的笔法改编巴尔贝·都尔维利[②]原作的影片，名叫《绛色帷幕》。

《狭路相逢》一片由于题材贫瘠，损害了它的优点。接着阿斯特吕克导演了根据莫泊桑原作改编的《她的一生》，由他自己编剧的《捕风捉影》，和移植到现代的《情感教育》[③]，上述四部影片都不为大家所重视。

在1958年之后组成“新浪潮”的那批人中，有一部分是从拍摄短片中成为导演的。以“三十人小组”为中心的法国纪录学派是战后世界上最优秀的一个学派。不论在影片数量与种类上，这个学派都超过英国纪录片当年取得的成绩。

美术片是大战期间意大利人鲁西诺·艾姆尔创造的新片种（他拍摄了《杰罗姆·波希》、《基奥多》[④]等片），在法国也得到发展。其最有影响的人物为阿仑·雷乃。他先拍了《凡高》一片，依照凡高的绘画，有些呆板地叙述了这位大师的一生。然后他又根据毕加索的一幅绘画，在艾吕雅[⑤]的帮助下，拍了《格尔尼卡》这部表现西班牙内战的卓越抒情诗篇。

① “摄影机——自来水笔”，意谓电影工作者应和作家一样，用摄影机来描写生活。——译者

② 巴尔贝·都尔维利（Barbey d'Aurevilly 1808—1889）：法国小说家。主要作品为《群魔》，《绛色帷幕》为《群魔》中的第一篇短篇小说。——译者

③ 《情感教育》为法国作家福楼拜的作品。——译者

④ 杰罗姆·波希（Jerome Bosch 1450/1460—1516）：荷兰画家。基奥多（Giotto 1266—1337）：佛罗伦萨画家。——译者

⑤ 艾吕雅（Eluard 1895—1952）：法国诗人。——译者

在这之后，《雕像也在死亡》（与克利斯·马尔凯合作）一片因为涉及殖民地化和黑人艺术的毁坏而被检查机关禁映。《夜与雾》是一篇对纳粹集中营灭绝人性的暴行感人而含蓄的控诉书。

雷乃的合作者、技师阿尔加蒂在使艺术片与文献片日益增多上，曾起过协助的作用，在这些影片中应该提到维克多利亚·梅尔康东导演的《1848年》，罗培·门纳戈兹导演的《巴黎公社》，格莱米永导演《生命的美》，皮埃尔·卡斯特导演的《战争的灾难》（或称《哥雅》[①]）等影片。在另一类相近的影片中，有些表现了艺术家与作家的生活与工作，诸如让·洛兹和克劳德·路瓦导演的《马约尔》[②]，弗朗索瓦·冈波导演的《马蒂斯》[③]，莱昂阿特（杰出的影片《电影的诞生》的作者）导演的《莫里亚克》[④]，尤其是克鲁佐导演的《毕加索的秘密》，片中他向观众展现那些绘画的创作过程，把观众带入到画家构思的天地之中。至于那些记述活着的或逝去的人物的传记性影片，有亚尼克·贝隆的《柯莱特》，保罗·巴维奥的《路易·卢米埃尔》，吕戈的《痛苦的外科医师勒利希[⑤]》，莱昂阿特的《维克多·雨果》以及让·维达尔的《巴尔扎克》和《左拉》等等。

① 哥雅（Goya 1746—1828）：西班牙画家，《战争的灾难》是他的名画，描写西班牙反对拿破仑之战。—— 译者

② 马约尔（Maillol 1861—1944）：法国雕塑家。—— 译者

③ 马蒂斯（Matisse 1869—1954）：法国画家。—— 译者

④ 莫里亚克（Mauriac 1885—1970）：法国作家。—— 译者

⑤ 勒利希（Leriche 1879—1955）：法国著名外科医师。—— 译者

在“旅行与发现”这类影片中，应该名列前茅的有马赛尔·伊夏克拍摄的登山片《攀登阿那布尔那峰的胜利》[①]等)和纪录库斯托少校潜海探险辉煌事迹的影片。库斯托拍摄的短片（如《潜水笔记》、《在一艘沉船的周围》等）促使他摄制那部令人难忘的《寂静的世界》（与路易·马勒合作)。

战斗性纪录片（其开端可以追溯到让·雷诺阿拍摄的《生活属于我们》）在占领时期继续在游击区里拍摄（如勒·夏诺阿的《在暴风雨的中心》)。这类影片在法国纪录片中起到一种必不可少的催化作用，尤其是路易·达更的《矿工大罢工》和《生活的战斗》，梅纳戈兹的《码头工人万岁》更是如此。我们还应提到那些涉及社会研究的影片，如爱利·洛泰尔的《奥伯维利耶市》、亨利·艾斯内的《大地将盛开鲜花》、亚尼克·贝隆的《海洋植物》和法比亚尼的《远洋捕鱼》等等。

还有一些影片作诗意的或造型的尝试：让·米特里把德彪西[②]的一些乐曲和豪纳格的《太平洋 231》[③]用影像再现出来。拉摩里斯在《比姆》中叙述一头非洲小驴的故事，继此之后，他摄制的《白鬃野马》获得很大成功，因为他在摄制该片时采取了弗拉哈迪一些手法。《红气球》一片又使他获得一个真正的胜利，气球吸引着一个孩子，使他惊奇地发现巴

① 喜马拉雅山的一个高峰，海拔 8078 米，1950 年被一个法国登山队所攀登。—— 译者

② 德彪西（Debussy 1862—1918)：法国作曲家。—— 译者

③ 豪纳格（Honegger 1892—1955)：瑞士作曲家，《太平洋 231》为他创作的交响乐。—— 译者

黎的奇景。乔治·弗朗叙有讽刺诗人的特别天赋，在《禽兽之血》一片中充分体现了出来，在《残废军人宫》这部尖锐嘲讽战争的影片中，表现得更加突出。

最后，纪录片大师尤里斯·伊文思，也是在法国摄成他那部深刻动人的抒情纪录片《塞纳河与巴黎相逢》的。

西 班 牙

“今天的西班牙电影在政治上是虚假的，在反映社会方面是不真实的，在知识上是贫乏的，在美学上是毫无价值的，在企业上是萎缩不振的。”这段带有论战性的话出自 1955 年 5 月在萨拉曼卡举行的讨论会，如果我们把它应用于 1939—1952 年这个时期的话，它可以说是含有颇大的真理。

随着佛朗哥政权的建立，马德里的影片生产有所恢复。1942 年生产的影片超过 50 部。此后每年生产的长片数为 40 到 50 部之间。

宣传片数量很多，名列前茅的有《种族》一片，它的剧本是由佛朗哥将军编写的（署假名），导演为路易斯·萨恩斯·德埃雷迪亚。后者是一个聪明能干的人，早在 30 年代就开始拍摄各类影片：喜剧片、幻想片、宗教片、幽默片，表现唐璜生活的影片，“社会”题材的影片（如《玛丽翁·雷布尔》）等等。在他指导下开始拍片的安东尼奥尼·罗曼和拉斐尔·希尔也都同样具有题材多样化和手法巧妙的特色（如安东尼奥尼·罗曼的《舰队》、《地狱中的婚礼》、《最后的菲律宾人》，以及根据洛佩·德维加原著改编的《跃马》等片和拉

斐尔·希尔的《卢斯的足迹》、《没有太阳的街》、《堂吉诃德》、《上帝的战争》等)。在老一代导演中，弗罗安·雷伊、何塞·布赫斯、阿尔达文、贝尼托·佩罗霍也继续他们的工作,连通俗戏剧作家埃德加·内维尔也把他的戏搬上了银幕。拉迪斯劳·巴赫达原籍匈牙利,从1943年起在西班牙导演了许多影片，尤以《玛赛利诺的酒和面包》一片卖座最为成功。该片叙述一个穷孩子在圣母的恩惠下得到一个奇迹般的“善终”。在最多产的导演中，老演员出身的胡安·德奥尔杜纳尤其擅长导演历史故事片，还有小说家曼努埃尔·穆尔·奥蒂也在1949年参加电影界,他的影片摄影技巧独具匠心,因此，掩盖了题材的平庸 (如《路上一行人》、《一个真实的荡妇菲德拉》)。

1950年之后，由于新一代的涌现，西班牙电影界 (以及全国知识分子的生活) 又有了新的发展。内战年代的孩子们已经长大成人,给西班牙电影带来一种热情奔放的新精神。他们也汲取了意大利新现实主义者的经验,这是因为1940年前后产生意大利新现实主义的条件同西班牙50年代的状况颇为相近。

《马歇尔，欢迎你》是新的一代表现其才能的最早作品。该片由胡安·安东尼奥·巴尔台姆编剧，导演为路易斯·加西亚·贝朗加，他俩都毕业于马德里电影学校，曾一起导演轻松喜剧片《快乐夫妻》，由此开始电影工作。他们第一部成功作品《马歇尔，欢迎你》是对马歇尔计划与美国“圣诞老人”的期望的一种嘲讽，另外它还把卡斯提亚破落乡村的社会现实同西班牙“国粹”(头巾、谢吉第亚舞、响板等) 组成

的幻想世界作成对比。

巴尔台姆后来在《喜剧演员》中表现出他的才华，这部影片描写一群巡回演出的喜剧演员们怀念故乡，他们横越一个茫无边际的国家，犹如落入茫茫黑夜之中。

在《骑车人之死》一片中，精致的摄影技术与对位的蒙太奇技巧同一个大胆的题材结合在一起，反映出马德里上流社会的损人利己和平民区的一贫如洗。影片也描写了西班牙三代人（内战前、后和内战期间）之间的关系。影片的主人公是个优柔寡断的教授，最后终于被大学生们的信念所征服。

在《大街》一片中，巴尔台姆不再追求形式的华美，而是用一种简洁的笔调描述了外省生活的可怕空虚。《复仇》一片标志着他的犹豫徘徊，此后，他就迷失在一些虚假的题材之中（如《一个女人死了》、《机器钢琴》等）。

在拍了《马歇尔，欢迎你》之后，贝朗加导演的《卡拉布依》很令人失望，此后他长期无法继续他的工作，因为检查机关对他百般迫害，把他那部《不同寻常的星期四》删剪得面目全非，无法辨认。后来他又以杰出的《顺从的人》重返影坛，这部影片表现一个穷人往常受债主的追逼，却又时常遇到一些有恻隐之心的“好人”。《刽子手》是一部非常成功、具有论战性和讽刺性的作品，突出地表现令人毛骨竦然的“绞刑”，描写人们用项链来绞死那些被判处死刑的囚犯，就象哥雅所处的时代那样。

扮演《刽子手》的演员何塞·伊斯贝特在《轮椅车》一片中也曾担任主角，该片在马德里拍成，导演为米兰人费雷里，后者还导演了《住宅》一片。在这两部影片中，这位导

演以尖锐的讽刺手法描绘了当前西班牙的悲惨面貌，显示它的社会组织的可怕的利己主义本质。

在其他电影工作者（即那些不属于新一代的电影工作者）中，值得一提的有安东尼奥·德尔阿莫（《被诅咒的山》一片的导演）、加泰隆尼亚的多产导演伊格纳契奥·伊基尼奥，尤其是J.A.尼埃维斯·孔岱，虽然他宣传“回到田地里去”，却在《犁沟》一片中描写农民离开贫穷的乡村来到马德里，生活比以前更为贫困。

1960年以后，出现了与巴尔台姆和贝朗加不同的一代，这些人组成了西班牙的“新的电影”。

葡 萄 牙

葡萄牙的电影业在1940至1958年间每年只生产3至8部故事片，它的放映业在欧洲属于最差之列。根据联合国教科文组织的材料，这个拥有433个电影院的国家在1954年一年中平均每人只购电影票三张，在全国居民中竟有一半是文盲。

葡萄牙电影创作者中最为驰名的是莱托·德·巴罗斯，他在1942年摄制的《阿拉·阿里巴》为他的杰出影片之一，由一个小港的渔民们演出，只用了一个职业演员。之后，他专门导演一些过于严肃的历史片，如《诗人卡莫安斯》和《奇异的风暴》（描写诗人卡斯特罗·阿尔维斯的生活，在巴西拍摄）。还有布鲁姆·德·孔托，尽管他那部平庸的《法蒂玛》颇为卖座，但他拍的影片都一直没有当初他那部重要的

处女作《大地之歌》那样成功。费尔南多·加尔西亚导演了一部优秀的名叫《吊死者的山谷》的影片，它是取材于作家埃沙·德盖尔罗兹的一篇短篇小说创作的一部浪漫的戏剧。

曼努埃尔·德雷奥利维罗不属于正式的制片业，他在1942年导演了他的卓越的《街头少年》，由波尔托的大街上一群孩子演出。这部叙事简洁、直接、生动的影片，尽管含有一些感伤的情调，仍然是一部非常成功的作品，尤其我们不应忘记它是出现在意大利新现实主义之前。这个具有杰出才华的独立制片人在1955—1958年间还摄制了几部半纪录性的影片（如《画家与城市》、《爱情的秘密》、《狩猎》、《面包》等）。

希　　腊

希腊电影在1927—1932年间出现了第一次的兴旺景象，这主要是由于三个人的努力：德米特里奥斯·加基亚代斯拍摄了《被缚的普罗米修斯》、《乞丐王子》、《牧羊女阿斯西萝》；马德拉斯在《玛丽亚·潘台尤西塔》中再现了1821年独立战争的场面；奥莱斯特·拉斯科斯以富于新颖的手法改编了隆古斯[①]的小说《达孚尼斯和克洛埃》。随着梅塔萨斯将军残暴独裁的建立，希腊全国的影片生产只限于几部商业片，电影院全被外国影片所垄断。

① 隆古斯（Longus）：公元3—4世纪间的希腊小说家。——译者

希特勒的占领使这个国家陷于屠杀和饥饿之中，但由于胶片大量输入，影片生产又恢复起来。出现了一些年轻的导演，例如乔治·扎维拉斯成了希腊杰出的电影创作家之一（作品有《喝采》）；来自戏剧界的演员亚尼科普洛斯曾导演了《心中的声音》这部优秀的作品。

解放后，虽然国内爆发了内战，仍出现了许多取材于抵抗运动的影片，但质量都不高（如《烈焰中的克里特》）、《德国人又来了》、《雅典的子女》等）。和扎维拉斯（这时他拍了《玛利诺斯·康塔拉斯》）齐名的有年轻的格里哥里乌，他初次导演的影片《艰苦的面包》很引人入胜。

1950年之后，新的一代给希腊电影业带来颇为灿烂的光彩，放映业的发展（1955年有550家影院，1945年时只有180家）起了很大的作用，同时也由于观众对国产片颇为喜爱（1946年只有2%的观众看国产片，1951年则达15%）。这一复兴很受新现实主义的影响，也得力于1920年以来文学与现代戏剧的兴旺，尤其是现代戏剧为电影业输送了许多优秀演员（如梅里纳·梅尔古利、E．兰贝蒂、乔治·巴巴斯、封达斯等）。

曾在英国受纪录片学派熏陶的米歇尔·卡柯亚尼斯，是在国外最为人所知的希腊电影艺术家。1953年他第一次导演了一部轻松喜剧片《星期日一觉醒来》，这部影片后来被他的正剧片《史泰拉》所超过。后一影片真实地叙述一个酒吧间的女侍的爱情经历。作为背景的郊区风光给这部技巧上很突出的影片增添了魅力。《黑衣女郎》的头几本拍得很出色，描

写两名雅典旅行家来到伊德腊岛[①]，与当地居民的初次接触。但影片的结尾带有某些闹剧的味道。《贷款到期》一片虽然不为评论界欢迎，却以一种显明的批判态度表现一个破产的家庭为了维持它的“生活方式”将女儿卖掉。继这部在卖座上不怎么成功的影片之后，卡柯尼亚斯又由于《厄勒克特拉》的巨大成功而得到补偿。在后一影片中，他把欧里庇得斯[②]的悲剧重放到他的本土上，在希腊岛屿的美丽景色中来演出，故事改编得恰如其分，瓦尔特·拉沙利卓越的摄影技术使人如身临其境。

卡柯尼亚斯并非希腊当代唯一最佳的导演，尼科斯·孔杜洛斯以《魔城》这部杰出的影片开始他的导演生涯，该片的剧情受《偷自行车的人》的启发，通过赊购一辆小卡车的故事，描写雅典的贫民区。孔杜洛斯的讽刺故事片《雅典的吃人恶魔》(1956 年摄制) 在威尼斯电影节上极受人注意，这部影片由于它的笔调简洁，细节丰富，较《魔城》一片更高出一筹，以后，孔杜洛斯又拍了《亡命徒》和《雅歌》。

希腊电影界的第三位“大师”乔治·扎维拉斯由于《醉汉》这部描写平民阶层的故事片而获得巨大的成功。这位戏剧作家在《伪金币》这部由四个速写组成的影片里显示出他丰富的想象力，他还改编古典悲剧，拍了《安提戈涅》[③]一片。

另一方面，早先在美国学习做过剪辑师的格雷戈·泰拉

① 伊德腊岛：希腊东南部的一个小岛。—— 译者

② 古希腊悲剧作家 (公元前 480—406)。—— 译者

③ 《安提戈涅》：为古希腊悲剧家索福克勒斯的名作之一。—— 译者

斯，在他的《赤脚者的队伍》一片中描写占领时期失去家庭的儿童流落街头的生活。我们还应该提到刚开始导演工作的达诺普洛斯（《牧羊女的情郎》）、泽法斯（《梦和美元》）、贝特洛布拉基、乔治·A．捷尔伏斯（《欲望之海》）等人的早期作品。老导演奥莱斯特·拉斯科斯（曾拍过《达孚尼斯和克洛埃》）又重回电影界，拍了象《某妇人》（根据比松原作改编）之类的闹剧片。叙尔斯·达辛最后在希腊导演了他那部吸引人的喜剧片《从不是星期天》。

在1950年之前，由于雅典没有制片厂，有些导演不得不到开罗拍片，但是，1960年之后，希腊长故事片的年产量已经超过百部。